BnF Gallica

F. de Mély. La Céramique italienne : marques et monogrammes

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France



Mély, Fernand de (1851-1935). F. de Mély. La Céramique italienne : marques et monogrammes. 1884.

1/ Les contenus accessibles sur le site Gallica sont pour la plupart des reproductions numériques d'oeuvres tombées dans le domaine public provenant des collections de la BnF. Leur réutilisation s'inscrit dans le cadre de la loi n°78-753 du 17 juillet 1978 :
- La réutilisation non commerciale de ces contenus est libre et gratuite dans le respect de la législation en vigueur et notamment du maintien de la mention de source.
- La réutilisation commerciale de ces contenus est payante et fait l'objet d'une licence. Est entendue par réutilisation commerciale la revente de contenus sous forme de produits élaborés ou de fourniture de service.

CLIQUER ICI POUR ACCÉDER AUX TARIFS ET À LA LICENCE

2/ Les contenus de Gallica sont la propriété de la BnF au sens de l'article L.2112-1 du code général de la propriété des personnes publiques.

3/ Quelques contenus sont soumis à un régime de réutilisation particulier. Il s'agit :

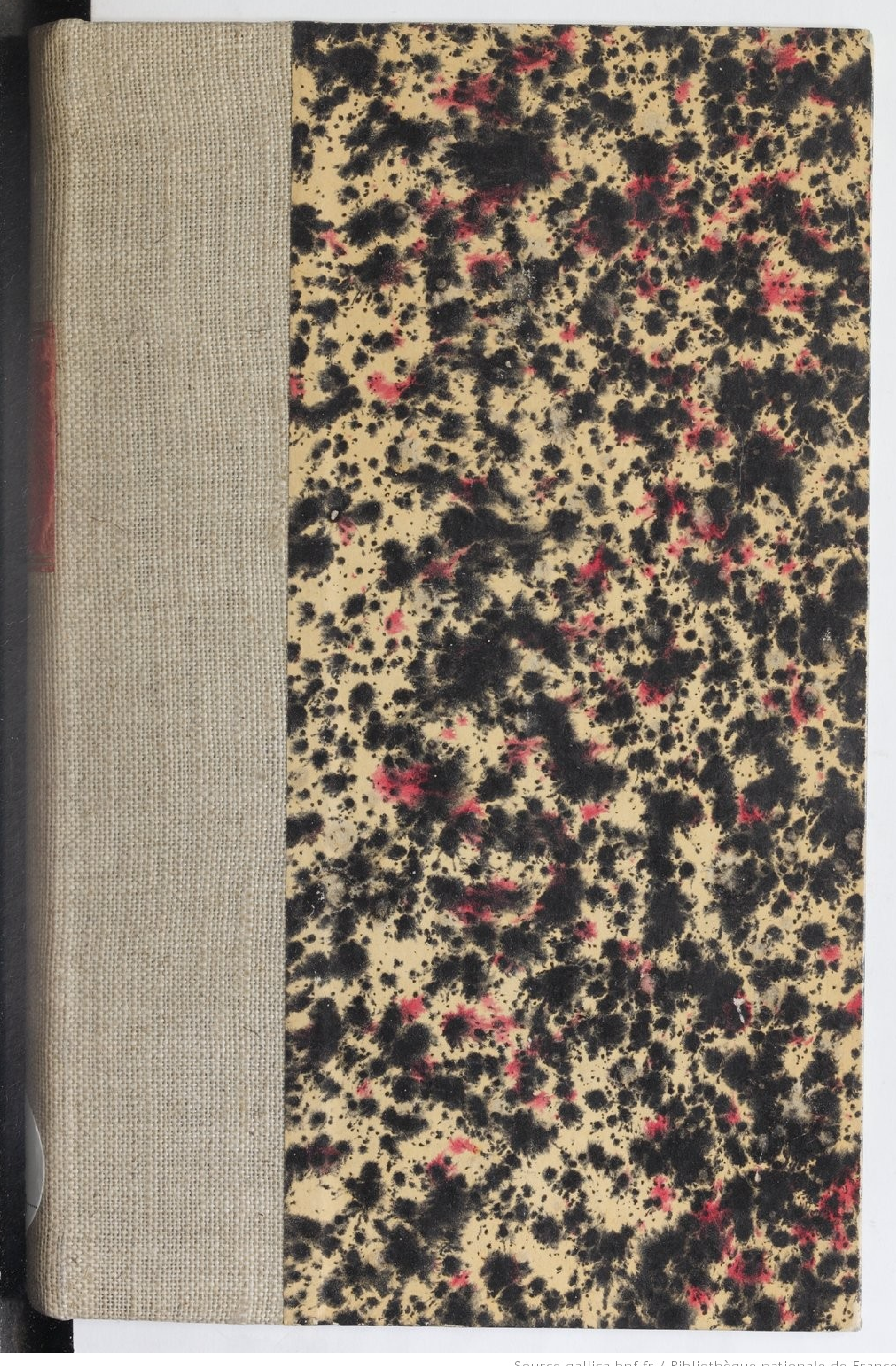
- des reproductions de documents protégés par un droit d'auteur appartenant à un tiers. Ces documents ne peuvent être réutilisés, sauf dans le cadre de la copie privée, sans l'autorisation préalable du titulaire des droits.
- des reproductions de documents conservés dans les bibliothèques ou autres institutions partenaires. Ceux-ci sont signalés par la mention Source gallica.BnF.fr / Bibliothèque municipale de ... (ou autre partenaire). L'utilisateur est invité à s'informer auprès de ces bibliothèques de leurs conditions de réutilisation.

4/ Gallica constitue une base de données, dont la BnF est le producteur, protégée au sens des articles L341-1 et suivants du code de la propriété intellectuelle.

5/ Les présentes conditions d'utilisation des contenus de Gallica sont régies par la loi française. En cas de réutilisation prévue dans un autre pays, il appartient à chaque utilisateur de vérifier la conformité de son projet avec le droit de ce pays.

6/ L'utilisateur s'engage à respecter les présentes conditions d'utilisation ainsi que la législation en vigueur, notamment en matière de propriété intellectuelle. En cas de non respect de ces dispositions, il est notamment passible d'une amende prévue par la loi du 17 juillet 1978.

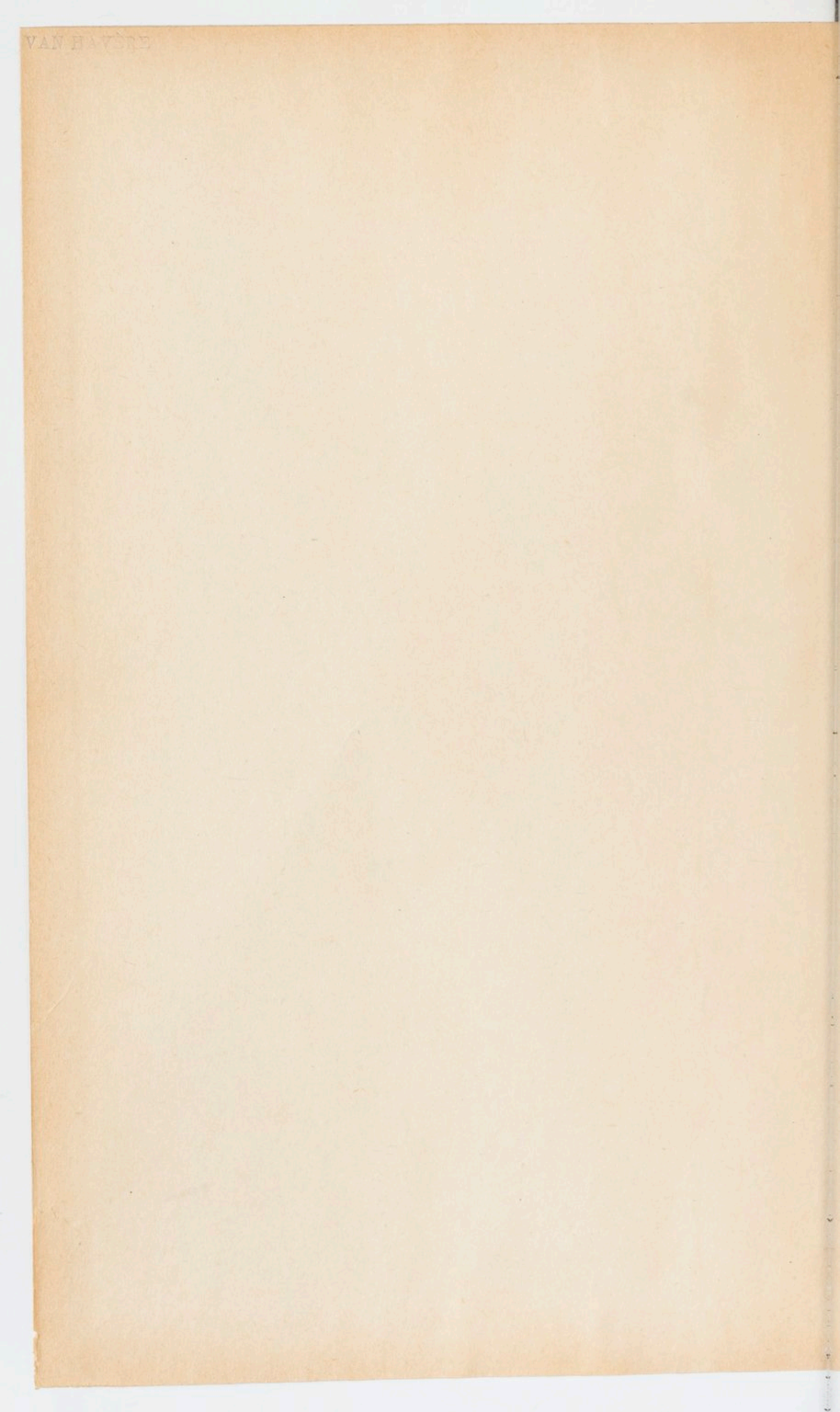
7/ Pour obtenir un document de Gallica en haute définition, contacter
utilisationcommerciale@bnf.fr.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France






VAN HAVERE

A Monsieur Renan.
Membre de l'Institut
Hommage respectueux de l'auteur.
F de Mély

F. DE MÉLY

LA CÉRAMIQUE ITALIENNE

SIGLES ET MONOGRAMMES

PARIS
LIBRAIRIE DE FIRMIN-DIDOT ET Cie
IMPRIMEURS DE L'INSTITUT, RUE JACOB, 56

1884

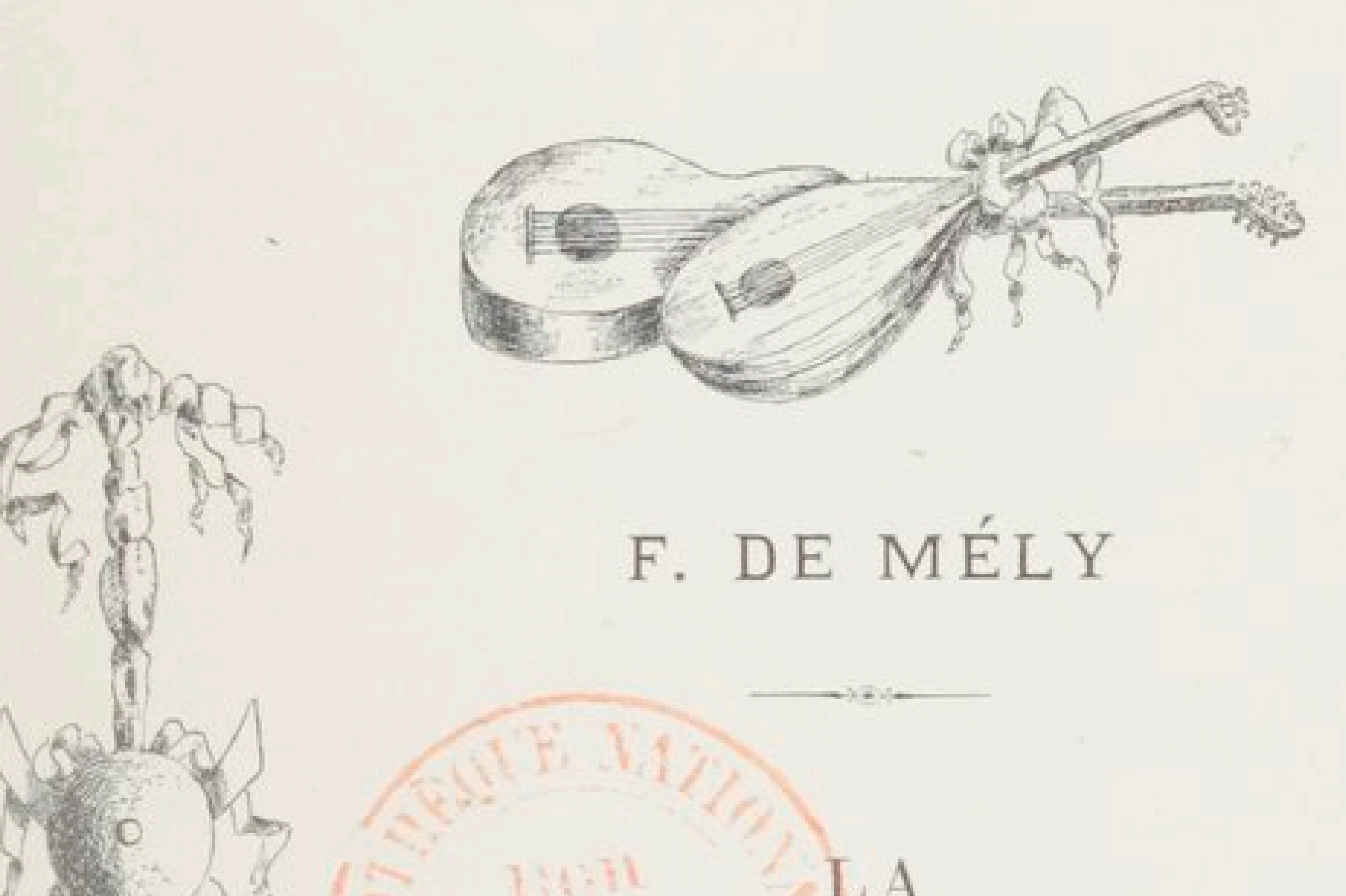
LA

CÉRAMIQUE ITALIENNE

4329

Renan
12
5297

Typographie Firmin-Didot. — Mesnil (Eure).



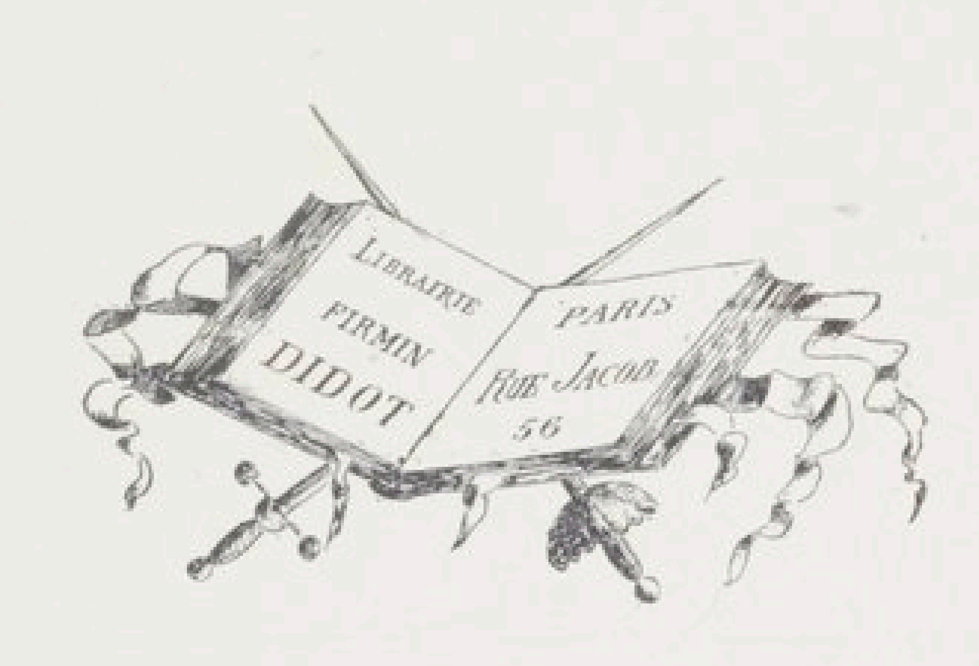
F. DE MÉLY

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

LA CÉRAMIQUE ITALIENNE

MARQUES ET MONOGRAMMES







Mº GIORGIO ANDREOLI ;

d'après le portrait original du musée de Gubbio.

LA

CÉRAMIQUE ITALIENNE.

SIGLES ET MONOGRAMMES.

INTRODUCTION.

L'étude de la céramique italienne est tout particulièrement pleine d'intérêt.

C'est qu'en suivant attentivement les différentes phases par lesquelles elle passe successivement, on y retrouve toujours l'art; soit qu'il s'applique à charmer l'œil par le contraste des couleurs, pour orner, ce qu'à l'époque de la renaissance on appelle les crédences, soit que plus tard il allie à ce premier mouvement artistique la science du dessin et de la composition : et alors se produisent ces chefs-d'œuvre que nous admirons et qui placent si haut dans l'histoire de l'art ces majoliques italiennes si justement estimées par notre époque.

Ce qui vient encore ajouter un mérite incontestable aux produits des grandes manufactures italiennes, c'est qu'il n'en est pas de ces plats merveilleux, de ces aiguières gracieuses, de ces vases savamment étudiés, comme des

faïences françaises, les Rouen, les Nevers, les Moustiers. Ces dernières ne peuvent réellement trouver place que dans les véritables collections ; il faut être essentiellement amateur, je dirai même connaisseur, pour aimer nos produits nationaux.

Il en est tout autrement des majoliques italiennes.

Du moment où l'on sent l'art, où on le comprend — et c'est là une des gloires de notre époque d'avoir une moyenne d'appréciation assez élevée pour saisir presque toutes ces nuances — il est impossible de ne pas s'arrêter quelques instants devant une majolique italienne. Malgré soi, ces rudesses de ton, cette chaleur de coloris, qui s'harmonisent si complètement, ce dessin, parfois si correct qu'il en arrive à pouvoir lutter sans trop de désavantage avec les cartons des grands maîtres, vous frappent et vous attachent.

Rien d'étonnant à cela.

Les grands artistes du quinzième et du seizième siècle ne se contentent pas d'embrasser une seule branche de l'art. Peinture, sculpture, architecture, ils les réunissent et brillent également dans chacune de ces spécialités. Ne voyons-nous pas Léonard de Vinci, ce génie universel, laissant de côté son pinceau pour diriger la canalisation de la Lombardie, Michel-Ange, peignant la chapelle Sixtine après en avoir conçu et exécuté le plan, sculptant son Moïse et défendant Florence.

Puis, au milieu de cette pléiade d'artistes, nous trouvons les Jules II, les Léon X, les ducs d'Urbin, de Ferrare, les Médicis, réunissant autour d'eux dans leurs cours ces gloires éclatantes, les dirigeant, et excitant par leur haute protection ce souffle divin qui passe sur l'Italie.

Et tous, admirant cette nouvelle branche de l'art qui vient de prendre naissance, la céramique, soutiennent ses premiers efforts, l'encouragent par leur munificence et,

après avoir fondé de nouvelles manufactures, ouvrent les portes de leurs palais à ces produits merveilleux, dont la Perse et la Chine avaient jusqu'alors conservé le secret.

Non contents des premiers essais, qui montrent, dès les premiers pas, à quelle hauteur peut s'élever l'art de la majolique, ils demandent aux grands maîtres de la peinture, des cartons, des dessins, pour couvrir de délicates arabesques les vases qu'ils font exécuter. Ce ne sont plus de modestes potiers, de simples mouleurs de terre qui suivent leur inspiration. Ils trouvent leurs modèles dans les fouilles ; Titien, Raphaël surveillent les nouvelles formes et ils arrivent, une fois l'aiguière finie, à pouvoir lutter avec les pièces délicates qui sortent des mains de Benvenuto Cellini.

Quand nous étudierons chaque pays, en citant les noms célèbres qui ont contribué à faire de Gubbio, d'Urbino, de Ferrare, des centres incomparables, nous rappellerons qu'ici, on trouve un vase incontestablement dessiné par Raphaël, que là, nous rencontrons l'inspiration de Titien, et toujours, planant au-dessus de tous, les grands princes d'Italie, qui n'hésitent pas à récompenser, même par des titres de noblesse, les vaillants artistes qui, peu à peu, par un travail persévérant, parviennent à des résultats pour ainsi dire inespérés.

La fabrication de la majolique italienne se divise en deux catégories bien distinctes.

La première, la plus ancienne, c'est celle que Passeri appelle la demi-majolique. Le potier recouvre l'argile d'une mince engobe de terre blanche, sur cette légère couche l'artiste trace le dessin. Pesaro, Deruta, dans les premiers essais de leur fabrication, ont employé ce mode de faire ; Passeri, qui, malgré son enthousiasme pour sa patrie, nous donne cependant parfois des détails intéressants, perdus au milieu de ses erreurs, prétend que c'est à l'aide de ce

procédé que Pesaro découvrit ses magnifiques reflets nacrés et parvint à sa réputation. Mais depuis longtemps la question a été tranchée dans le sens contraire.

Deruta, Gubbio, Caffagiolo, nous montrent les merveilles que peut donner le talent sur la véritable majolique, qui forme la deuxième catégorie et que nous rencontrons le plus souvent. Ici le sujet est peint sur la terre naturelle, puis cuit au grand feu. L'émail stannifère, les couleurs du décor se fondent ensemble, et lui donnent une harmonie de tons incomparables. C'est le procédé encore employé de nos jours par certains imitateurs des maîtres de la renaissance.

Heureusement pour nous, malgré l'habileté de leurs procédés, il est facile de distinguer leurs produits de ceux des artistes anciens, et quand ils copient les M° Giorgio, les Fontana, les Xanto, ils arrivent à peine à la hauteur des maîtres de la décadence, c'est-à-dire de la fin du seizième et du dix-septième siècle.

Quand nous avons dit plus haut que c'était un souffle divin qui passait sur l'Italie, nous ne croyons pas avoir exagéré. Un siècle et demi ne s'écoule pas, en effet, sans que nous voyons décliner rapidement les fabriques et leurs produits. Les grands maîtres, en mourant, semblent emporter avec eux, dans la tombe, les secrets de leur art ; ils laissent à peine quelques élèves et si une nouvelle école se forme, celle des Patanazzi à Urbino, c'est le dernier éclat d'un feu qui va s'éteindre. Tout disparaît en même temps, et les couleurs brillantes, qui chez certains artistes viennent habilement relever un dessin parfois moins magistral, et les cartons eux-mêmes, qui se modifient profondément. Au lieu de rester artiste, le potier devient commerçant, et de ce moment date cette décadence si prompte, qui mettra plus de temps à atteindre la peinture.

Les grands protecteurs des céramistes ont disparu en

même temps. Les Guidobaldo, les Médicis, les ducs de Ferrare, ont laissé la place à des successeurs moins artistes, et, avec le commencement du dix-septième, nous arrivons à la simple production commerciale. A Rome, pourtant, nous retrouvons encore Savino et Simone qui, vers 1605, tentent de relever l'école d'Urbino, mais si leur dessin conserve encore une certaine fermeté, leur coloris est loin de leurs visées artistiques. Seule, l'école des Abruzzes avec les Grue tente de soutenir l'art qui s'en va ; mais on sent, malgré les solides leçons puisées dans l'école d'Urbino, à leur faire, plutôt qu'à leur coloris, que le moment approche, où l'Italie ne pourra plus tenir en Europe, le sceptre de la céramique.

Les origines de la majolique italienne sont assez obscures. Le goût et le secret de cet art nouveau, pour l'Italie, vient-il, comme le prétendent certains auteurs, de l'Espagne, où, dès le treizième siècle, la fabrication moresque était assez avancée pour que Jacques Ier d'Aragon, s'emparant de Valence, crût devoir protéger, par une charte spéciale, les potiers mores de Xativa, ou de l'Orient latin? En tous cas, ce que nous en savons, c'est que Pise fut un des centres primitifs de la fabrication italienne. Cela résulte de cette citation d'Ercolano. « Ses faïences (de Valence) sont si belles et si élégantes, qu'en échange des faïences que nous envoie l'Italie DE PISE, nous expédions des vaisseaux chargés de celles de Manissès. » (Jacquemart.)

Donc il y avait ÉCHANGE avec l'Espagne. Malgré les beaux produits hispano-moresques, on estimait assez à Valence, — le grand centre céramique — les majoliques italiennes pour les mettre en parallèle avec celles de Manissès ; ainsi les deux fabriques travaillaient en même temps et nous devons rechercher d'un autre côté la filiation des produits italiens.

Pour nous, elles ont une autre origine.

M. François Lenormant, dans son voyage à travers l'Apulie et la Lucanie, nous parle des baccini, employés dans la décoration des églises, par les architectes italiens, dès le onzième siècle. A ce propos, il nous signale les constatations qu'il a faites à l'église de Lucéra, et c'est aux habitants de cette ville, instruits par les colons orientaux, qu'il faudrait attribuer, d'après lui, la création des ateliers dont les produits devaient se répandre plus tard dans toute l'Italie. Plus loin, il mentionne le chaînon géographique qui relierait les travaux de Lucéra avec ceux de Pesaro, travaux ORIGINAIRES DE L'ORIENT.

Ici nous approchons de la vérité. Mais c'est à Pise surtout qu'il faut étudier la majolique italienne dans ses débuts, parce que, là, nous retrouvons des traces matérielles d'une industrie certainement originaire de l'Orient.

Malheureusement les savants italiens n'ont pas encore apporté grande attention aux premières pièces que nous trouvons en Italie. Pourtant il serait intéressant, même au point de vue de la civilisation européenne, de refaire l'histoire de ses débuts en Italie : et si les archives de Pise ne nous ont fourni aucun document dans la période de ses rapports avec l'Orient latin, les registres des fabriques, les comptes des municipes, les chartriers des monastères doivent renfermer au moins une trace des poteries émaillées qui apparaissent dès le douzième siècle à Pise et dans l'ancien royaume des Deux-Siciles.

D'après M. Drury-Fortnum, ces baccini seraient le produit d'une décoration inventée dans le pays même : s'il disait fabriquée, nous tomberions d'accord, mais inventée, il est difficile de le croire, pas plus que nous ne les regarderions comme des trophées rapportés par les Pisans de leurs excursions contre les Arabes.

Peut-être faudrait-il rechercher leur origine dans l'his-

toire même de Pise et de Gênes, et c'est pour cela que nous regrettions tout à l'heure de voir les savants italiens laisser de côté l'origine de ces disques émaillés.

Dès le onzième siècle Gênes, déjà fort puissante, s'en



Fragment de lambris du douzième siècle. Mosquée d'Erivan.

alla fonder des colonies en Orient, en Crimée et sur les bords de la mer Noire. Aujourd'hui encore nous trouvons les ruines imposantes des monastères génois fondés à cette époque aux environs du Caucase. En Mingrélie, les armes de Gênes sont encore apparentes sur la porte du monastère de Tchakwidgi. Non loin de là, les Pisans vin-

rent à leur tour fonder un monastère, celui de Pisunda, reconnaissable à son nom et à celui des familles Cheilia et Bendeliani encore établies dans le pays. Les luttes entre Pise et Gênes se continuèrent jusqu'en Asie Mineure, et les Pisans de Pisunda durent fuir devant les attaques des Génois et retourner dans leur pays. Or, pour ceux qui ont pu voir dans les ruines des anciennes mosquées de Tabriz et d'Érivan du onzième et douzième siècle les lambris merveilleux de faïences émaillées, sur lesquels le temps n'a rien pu que donner une patine métallique, il existe un rapport vraiment extraordinaire entre les majoliques persanes et italiennes. Des carreaux émaillés que nous avons rapportés de la mosquée d'Érivan aux fonds jaune d'or, au bleu profond, sur lesquels se détachent de larges fleurs de pivoine violacées, bordées d'un léger trait de manganèse, semblent sortir de la manufacture de Caffagiolo et de Faenza; c'est à croire que les mêmes artistes ont travaillé ensemble, et les baccini de Pise datent de cette époque! Les Pisans n'auraient-ils donc pu prendre des leçons dans les ateliers d'où sortirent ces merveilleuses majoliques, avant de rentrer dans leur patrie?

Peut-être encore ces pavés sont-ils l'œuvre de Persans prisonniers à Pise? M. du Sommerard, dont les connaissances archéologiques sont d'une si grande ressource pour les collectionneurs, a réuni, depuis quelques années, une certaine quantité de plats de facture orientale qui proviennent de Rhodes; la tradition du pays rapporte qu'une galère chargée de majolistes persans vint faire naufrage près de l'île. Les chevaliers les gardèrent prisonniers et leur firent exécuter les nombreuses pièces qui ornent aujourd'hui le musée de Cluny. L'un de ces captifs, du reste, s'est chargé de transmettre à la postérité sa plainte, en traçant sur une feuille qu'il tient à la main :

« *Oh mon Dieu! quelle souffrance; qu'ai-je fait pour être tellement tourmenté dans l'exil. Quand y aura-t-il un terme à cette douleur? Ce que mon cœur désire quand sera-t-il accompli? J'aurais encore, oh mon Dieu! bien des choses à te dire, mais comment m'entendras-tu? Ibrahim dit cela; quand donc ma prière sera-t-elle exaucée?...*

(Faïences de Lindos, n° 2143, Cluny.)

Ne se pourrait-il donc pas, qu'au milieu de prisonniers faits par les Pisans dans leurs luttes avec les Orientaux, il se fût trouvé quelque artiste majoliste, qui, pour adoucir sa captivité, ait enseigné aux ouvriers pisans l'art d'émailler la terre?

A tout cela on peut opposer l'influence arabe, les conquêtes et les trophées des Pisans, en Espagne; mais en étudiant les deux céramiques, il est facile de se convaincre que dès leur origine elles ont suivi une impulsion artistique différente : au quinzième siècle, la faïence hispano-moresque florit parallèlement à la majolique italienne : nous l'avons vu tout à l'heure, ses reflets mordorés séduisent les habitants de la Sicile, qui les imitent, mais la majolique italienne, aux couleurs profondes, au dessin bien arrêté, procède directement de la Perse.

Le pavage de San Giacomo de Bologne en est encore une preuve évidente. En Faenza du quinzième siècle, on y retrouve ces feuilles lancéolées qui décorent les plats de Rhodes et se retrouvent encore aujourd'hui dans les faïences de Perse.

D'ailleurs les relations de l'Italie avec l'Orient étaient à ce moment déjà fort anciennes; au dixième siècle, nous trouvons les Pisans sur les rives de l'Asie Mineure et c'est là certainement qu'ils puisèrent le goût, puis le secret de la majolique, qui pendant deux siècles va tenir une si grande place dans l'histoire des beaux-arts.

Nous avons parlé de Pise, parce que c'est là, croyons-nous, qu'il faut chercher les premières manifestations de la céramique, plus loin nous reprendrons chaque pays en particulier. Là, nous suivrons les artistes et leurs monogrammes différents, qui pour d'aucuns changent avec leur manière, et alors nous nous arrêterons sur les caractères particuliers qui peuvent en dehors de toute signature, faire reconnaître souvent les produits d'une fabrique.

Mais, avant tout, il nous faut faire une remarque.

Il y a sous les pièces de céramique deux sortes de signatures. L'une, le nom de l'artiste, nous l'appellerons le monogramme, l'autre la marque de fabrique, c'est le sigle. Il en était des potiers comme des autres corporations. Pour ouvrir boutique, BOTTEGA, comme nous le trouvons sous nombre de pièces, il fallait être maître; ces maîtres avaient chez eux des artistes habiles et souvent inconnus, mais qui, eux aussi, mettaient parfois à côté de la marque de fabrique, du sigle, les uns une lettre, les autres un détail destiné à les faire reconnaître : ce n'est que par une étude suivie qu'il devient possible de les distinguer, par une suite de comparaisons, par l'examen de la touche, du dessin, de la couleur qu'on peut les distinguer. A Urbino, à Castel-Durante où les boutiques étaient si nombreuses qu'il existe encore dans cette dernière la VIA DELLA PORCELLANA, nous retrouverons cet ordre d'idées nettement établi.

Nous n'avons pas l'envie de comprendre dans cette énumération les noms de M° Giorgio, des Xanto, des Fontana, des Patanazzi, des Grue; mais tous les collectionneurs ne peuvent prétendre s'arrêter à ces grands noms, il faut donc chercher à connaître leurs contemporains et leurs successeurs.

Les premiers mettaient souvent leurs noms sous leurs œuvres; ils ont d'ailleurs une manière qui les rend reconnaissables; on signe leur œuvre sans voir leur mono-

gramme, qu'ils oublient parfois : leur dessin magistral, la grande tournure qui le caractérisent les mettent au niveau des grands peintres et des grands coloristes de la renaissance. Ils ont fait, eux aussi, école, et c'est de leurs élèves qu'il faut se préoccuper. Nul doute qu'avec le temps, notre siècle, si amoureux de l'art, ne parvienne à découvrir le nom de ces artistes : à côté des monogrammes, ils nous ont laissé peut-être un autre moyen de les reconnaître : mais que de temps, de recherches, de patientes études il faudra pour y arriver.

Sous nombre de pièces nous ne trouvons que l'explication du sujet. Ici : *Moyse con popolo;* plus loin : *Per amore*. Sous d'aucuns une devise, ou bien les vers du poète qui a su inspirer l'artiste. Par la forme des lettres, on doit arriver à découvrir l'auteur. Voilà donc deux points de repère que nous avons maintenant, la touche et l'écriture. Certains, les Patanazzi, écrivent en romaine, en grandes lettres, d'autres, Fontana, Nicolo, d'une écriture fine et déliée; quelques-uns, d'une main lourde, Xanto. Il faut pouvoir réunir les modèles de ces différentes écritures et nul doute qu'un heureux résultat ne récompense un jour nos efforts.

C'est à la fin du quatorzième siècle que commence à se développer, en Italie, l'art de la majolique. Au Louvre le carreau de saint Crépin et saint Crépinien nous montre les premiers pas des céramistes, qui sont déjà surprenants. Puis, en 1396, Jehan des Potteries, quittant Forli, vient s'établir à Pesaro : nous croyons, avec Passeri, trouver là le point de départ des merveilles que dans un siècle nous allons rencontrer.

Et quand nous disons un siècle, évidemment la marge est trop grande. Dès 1438 nous avons une magnifique encoignure chez M. Castellani; en tous cas, si la date, qui est peu lisible, paraît trop ancienne, nous avons celle de 1459 d'Urbino, au musée de Pesaro; elle se trouve sous

une pièce naïve de dessin, surtout dans la perspective, mais qui montre la route que va suivre l'école métaurienne. Le plat représente le taureau de Phalaris, et porte comme sigle « *Urbinas die undecima januarii* 1459 » et sur cette date aucune objection à faire. Les chiffres sont parfaitement distincts; quant à croire à une imitation, nous n'avons aucun motif d'y penser. Pièce peu importante, elle n'aurait pu attirer, il y a cent ans, l'attention des collectionneurs, qui avaient autour d'eux à discrétion les Xanto et les Giorgio. Ceux-là, par exemple, ont été imités au dix-septième siècle, les contrefacteurs y avaient intérêt, mais pour un plat comme celui de Pesaro, le bénéfice n'eût pas récompensé leur peine. Depuis longtemps d'ailleurs il se trouve au musée Urbique, dont le marquis Antaldi soigne avec amour la magnifique collection.

D'un autre côté, en parcourant les petites villes du duché d'Urbin, perdues dans les Apennins, nous avons découvert à Gubbio un portrait fort intéressant, qui reporte de quelques années en avant la fabrication de M° Giorgio. Ce portrait nous montre le maître après son anoblissement en 1498. Sa figure fatiguée, ses traits accusés, lui donnent au moins cinquante ans. De plus, il n'est pas présumable que son premier essai, bien loin de sa dernière manière, lui ait fait donner le patriciat. On peut donc supposer que depuis vingt années au moins M° Giorgio s'occupait de majoliques. C'est alors vers 1475 qu'il faudrait faire remonter ses premiers travaux.

Mais avant ces artistes, nous avons la dynastie des Robbia. Statuaires, dès le commencement du quinzième siècle, ils entreprennent, en présence des nombreuses commandes qu'ils ne pouvaient satisfaire, de produire en terre cuite des bas-reliefs, qu'ils recouvrent d'émaux le plus souvent bleus et blancs; un peu plus tard, ils les entourent de couronnes artistement composées de fleurs et de fruits

émaillés de jaunes et de verts. D'abord ce ne sont que des bas-reliefs d'église ; à Florence, à Pise, dans toute cette partie de l'Italie, on en rencontre de magnifiques, surmontant les tombeaux, décorant les autels, les portes des couvents ; plus tard ils travaillent pour les palais, créent des compositions moins religieuses, abandonnent leur caractère un peu archaïque, et en arrivent aux véritables chefs-d'œuvre de la renaissance, dont le musée d'Urbino possède un petit, mais si remarquable spécimen. Le cadre et le but de notre travail ne nous permettent malheureusement pas de nous étendre plus longuement sur leurs travaux, que des maîtres autorisés ont d'ailleurs si soigneusement étudiés avant nous (1).

La faïence italienne est facile à reconnaître. Après quelques mois de recherches, il devient même possible de reconnaître les différentes écoles, auxquelles peuvent appartenir les pièces qui passent par nos mains. Mais lorsque nous voulons mettre un nom de fabrique sur une de ses œuvres, et surtout sur un produit inférieur, le véritable collectionneur lui-même, se sent embarrassé.

Rien d'étonnant à cela ! Pendant la période où fleurit le grand art céramique, les artistes vont de ville en ville, tantôt cherchant des travaux, tantôt appelés par la munificence des princes qui les attirent par la promesse de leur protection. Souvent aussi, après la découverte d'un procédé nouveau, un maître va porter dans un autre pays ses connaissances, ses talents, et c'est ainsi que les reflets se répandent en Italie. D'abord spécialité de Pesaro, ils se développent ensuite à Gubbio, où M° Giorgio arrive à conquérir ces magnifiques reflets rubis, signature presque certaine de ses produits. A Urbino, dans les États de l'Église les artistes s'appliquent à couvrir de ces

(1) H. Barbet de Jouy, *Histoire des Dellia Robbia.*

éclatantes couleurs les produits de leurs fabriques. Presque seule, l'école des Abruzzes semble rester en dehors de cette nouvelle découverte. Pourtant, son véritable réformateur, Oratio Pompéï, devait la connaître, quand quittant Urbino vers 1590, il allait redonner la vie à ce centre qui depuis quelque temps semblait abandonné.

Vers la seconde partie du quinzième siècle, elle avait eu, elle aussi, un moment de splendeur. Nardo di Castelli et Antonius Lollus avaient créé près de Naples une école dont les spécimens du musée de San Martino peuvent nous donner une haute idée. Antonius Lollus, lui, avait découvert la dorure sur faïence et les plats magistralement décorés, rehaussés de lignes d'or, permettaient à leur auteur d'écrire au bas « *Antonius Lollus inventor* ».

Il fallait qu'après lui le secret en eût été perdu, puisqu'en 1567 Guidobaldo II, duc d'Urbin, rendait en faveur de Jacomo Lanfranco un édit qui l'autorisait à user exclusivement de la découverte qu'il venait de faire de la dorure sur faïence. Jusqu'à présent les pièces rehaussées d'or de Pesaro passaient pour les plus anciennes, mais San Martino possède ce spécimen signé Lollus, dont le nom ne permet pas de douter que vers, la fin du quinzième siècle, l'or savamment appliqué sur la majolique servait à enrichir la maestria du dessin. C'est donc un nouveau jour qui viendrait se faire sur cette partie de la décoration céramique. D'ailleurs quelle autre acception donner au mot « *inventor* », puisque plus tard, dans la collection de M. Rey, de Naples, j'ai retrouvé le même plat, portant simplement : « *Antonius Lollus fecit* » et ce dernier n'avait aucune trace de dorure : même sujet, le Jugement de Pâris, même manière, même teinte, tout, excepté la dorure et le mot *inventor*. Restituons donc à Lollus la découverte de ce procédé ; du reste en céramique nous aurons continuellement de nouveaux renseignements. Depuis Pas-

seri, combien de pierres sont venues s'ajouter à l'édifice, pourtant si remarquable, que lui, le premier, avait songé à élever.

Chaque jour apporte son contingent à ce grand œuvre. Les savants directeurs des musées d'Italie, comprenant qu'il était temps de s'occuper sérieusement des questions céramiques, une des gloires de leur pays, commencent à puiser dans leurs archives les renseignements précieux qui s'y trouvent renfermés depuis des siècles. Nous voulons ici les remercier de l'accueil aimable que nous avons trouvé près d'eux, des documents qu'ils nous ont fourni. A Pesaro, c'est le marquis Antaldi, qui catalogue si soigneusement son musée; compulsant Passeri, dont les nombreux ouvrages ne sont pas encore tous connus, il y puise de nouvelles données, qui montreront sans nul doute que le vieil érudit Pesarais n'a pas toujours erré; à Bologne, le savant bibliothécaire Fratti, réunissant tous les sénatus-consultes du sénat bolonais, y découvre la date et les noms des premiers fondateurs des manufactures bolonaises; à Urbino, le directeur du musée des Marches s'applique à conserver les produits de l'école métaurienne; à Naples enfin, le gouvernement rassemble à San Martino les faïences des Abruzzes, tandis que le palais royal renferme les produits de Capo di Monte.

Et de tout cela, il n'y a pas fort longtemps. La France, elle, avait pris la première part de cette renaissance, non pas de l'art, mais du goût de ces anciennes merveilles ; ce sont nos collectionneurs, nos grands amateurs qui ont tracé la route. Lorsque l'Italie a vu que nous allions chercher chez elle les chefs-d'œuvre de l'art céramique qu'elle laissait dans l'oubli, elle a compris que ses tableaux, ses statues, n'étaient pas les seuls représentants de la renaissance ; elle aussi s'est dit qu'il était temps d'arrêter cette émigration d'un nouveau genre, et maintenant nous pou-

vons, dans ses musées, admirer, à côté des grands maîtres de la peinture sur toile, les grands maîtres de la peinture sur faïence.

Avant de commencer ce travail, il fallait se tracer un plan. Nous nous sommes demandé quel ordre nous devions suivre. Fallait-il prendre l'ordre géographique, c'est-à-dire, partir de la haute Italie, pour descendre jusqu'à la Pouille, ou l'ordre chronologique. Ce dernier parti nous a paru plus rationel. Mais là s'élevait une difficulté d'un nouveau genre.

Au seuil du seizième siècle, nous devions choisir entre toutes les manufactures qui apparaissent presque en même temps. Une seule devançait toutes les autres, Pesaro, où, avec Jehan des Potteries, venant de Forli, nous voyons s'ouvrir une boutique dès la fin du quatorzième siècle. Ici nous voulons des documents écrits, et bien que Jehan des Potteries vînt de Forli, comme le constate Passeri, nous n'avons aucun renseignement certain sur les fabriques de cette dernière ville avant la date de 1466, inscrite sous le coq de Cluny, n° 2805. Après ces deux pays il fallait choisir. Mais voilà que la manufacture d'Urbino nous apparaît avec une date nouvelle. Le 11 janvier 1459, il s'y fait un plat, qui peut déjà donner une idée du développement artistique qui s'y prépare. Les Montefeltre avant de disparaître donnent une preuve de leur goût pour la céramique : un plat de Pesaro, sans date, mais à leurs armes et de la fin du quinzième siècle, avec cette devise, « *Evviva il ducca d'Urbino* » sur le manteau d'une jeune femme, ne laisse pas douter de la protection qu'ils accordent aux peintres sur faïence, et ils disparaissent en 1512; puis c'est Gubbio, avec M° Giorgio vers 1475, ou 1480. Enfin, il paraît évident aujourd'hui, qu'après Pise, c'est à l'école métaurienne qu'il faut donner l'antériorité dans les âges de la majolique italienne.

Les pièces datées sont assez rares. Une encoignure de Caffagiolo, dans la collection Castellani, porte une date assez difficile à déchiffrer ; et, par malheur, c'est justement le chiffre important qu'un accident de cuisson a fait presque entièrement disparaître. Porte-t-elle 1438 ou 1498 ? Sa facture est magistrale, c'est une date importante ; mais nous ne nous permettrons pas de trancher la question dans un sens ou dans l'autre.

Vers 1500, François-Marie, avant d'être duc de Ferrare, va s'occuper de majoliques.

Mais, en artiste éclairé, en travailleur persévérant, il s'occupera aussi de rechercher la fabrication de la porcelaine. Celles de Chine, importées par Venise, le tentaient singulièrement, et s'il n'a pu parvenir aux résultats qu'il espérait, il encouragea longtemps les travaux de Bernardo Buontalenti. Tous les princes, amis des arts, s'efforcent d'arriver à ce but si convoité ; les ducs d'Urbin s'engagent aussi dans cette voie à Pesaro ; mais seul François-Marie a laissé dans l'histoire de la porcelaine des traces palpables qui resteront uniques jusqu'au moment où, dans la deuxième partie du dix-septième siècle, elle fit son apparition en France ; d'abord en 1664 avec Claude Révérend, qui s'établit à Paris où malheureusement il ne réussit pas, et en 1673 avec Poterat, qui nous donna enfin à Rouen les premiers spécimens artistiques de la porcelaine européenne.

Avec le dix-huitième siècle, nous voyons disparaître les majoliques. C'est alors que se fonde la manufacture de Doccia, près Florence, puis celle de Capo di Monte, protégée à ses débuts par Charles III, des Deux-Siciles. La mode est à la porcelaine ; seule l'école des Abruzzes vivra pendant quelques années ; mais elle va s'éteindre avec la dynastie des Grue et nous n'aurons plus pour représenter cette grande page de l'histoire artistique de l'Italie que les deux manu-

factures de porcelaine dont nous venons de parler. Encore la manufacture de Capo di Monte disparaîtra-t-elle, emportée par les crises politiques de 1822, et aujourd'hui la fabrique de Doccia, habilement dirigée par le marquis Ginori, est la seule qui essaye de continuer les grandes traditions de la céramique italienne.

PISE.

Bien que nous n'ayons aucune date certaine et que ce soit sur de simples conjectures qu'il faille nous baser pour donner à Pise la place la plus ancienne dans la fabrication de la terre émaillée, elle doit, pensons-nous, occuper le premier rang. Nous avons tenté, au commencement de ce travail, de montrer comment Pise et l'Orient latin avaient été dès le dixième et le onzième siècle en rapports continuels ; comment aussi la situation géographique des établissements italiens, dans l'Asie Mineure, avait mis à même les Pisans d'apprécier les merveilleux travaux céramiques des Persans de Tabriz et d'Érivan. Aussi les premières œuvres italiennes sont-elles inspirées de l'art iranien ; on y retrouve ces guerriers rigides, ces chevaux galopant entourés de chiens, qui sont le décor favori de majoliques persanes. Et Passeri, lui-même, qui voudrait presque que la céramique italienne eût prit naissance à Pesaro, est obligé de reconnaître que ce sont des Toscans qui importèrent, à la fin du quatorzième siècle, les secrets de la peinture polychrome dans les manufactures pesaraises ; certes, ils ne les avaient pas puisés dans les fabriques de Majorque et de Valence, puisque ces deux centres devaient uniquement leur réputation à leurs produits à reflets dorés.

Malheureusement, nous ne connaissons pas le nom des artistes qui ont travaillé dans cette ville ; les pièces de Pise

nous font également défaut. Probablement ses faïences se mêlent avec celles d'autres pays. Il ne nous reste aujourd'hui que les baccini de Santa Cécilia, et il nous faut arriver au seuil du seizième siècle pour rencontrer chez M. Castellani une petite coupe marquée ainsi :



Elle est à reflets métalliques ; dans l'intérieur, des enroulements de rubans dénotent une grande science de l'art décoratif. Elle précède dans ce genre les produits de Faenza, qui, quelque temps après, vont nous donner des rinceaux semblables, mais sans rehauts métalliques et d'une facture beaucoup moins fine.

Avec le seizième siècle, chez le baron G. de Rothschild, nous voyons sous l'anse d'un vase, PISA. Ses anses sont élégantes ; il est d'une large et bonne facture, décoré de grotesques dans le genre d'Urbino, mais qui ne peuvent être confondus avec ces derniers. Il lui manque le bel émail translucide, qui semble, sur les pièces d'Urbino, le vernis d'un tableau.

ÉCOLE MÉTAURIENNE.

Nous nous trouvons ici en présence de quatre grands ateliers, auxquels leur origine, leur voisinage, ont donné un tel air de famille, qu'il est parfois fort difficile d'en faire la distinction. Aussi, avant d'étudier chacun d'eux en particulier, nous faut-il classer sous le nom général d'école métaurienne les produits de ces fabriques qui ne nous donnent pas pour les reconnaître une marque certaine. Passeri semble s'arrêter à cette idée. Quand il parle d'Urbino, il signale, mais en passant rapidement, les faïences de la province *métaurienne*, dont le Métaure, le fleuve aux fines argiles, va fournir, pendant plusieurs siècles, la matière première aux artistes de ce pays.

La bienveillance des ducs d'Urbin, ces protecteurs éclairés des arts, s'étendait sur chacune de ces fabriques ; les artistes voyageaient bien de *bottega* en *bottega*, mais s'éloignaient rarement de la province de leur souverain, à moins qu'une amitié princière ne vînt les prier d'aller porter leur science et leur talent dans une manufacture nouvelle.

C'est alors qu'une marque de boutique, une date, un nom, deviennent indispensables pour indiquer la provenance des pièces de cette école.

Elle commence avec le quinzième siècle à Pesaro, mais ce sont d'abord des produits aux figures raides, à la tournure archaïque. Elle dure jusqu'à la fin du dix-septième

siècle et de nos jours le commandant Fabbri, syndic de Gubbio, essaye dans ses ateliers de continuer la tradition de M° Giorgio.

Ses œuvres, facilement reconnaissables, sont de vrais



Plat d'Urbino, à reflets métalliques. Collection Rey de Nalpes.

tableaux, des peintures complètes, presque sans réserves. A peine à travers les détails du sujet aperçoit-on une partie d'émail blanc. Les perspectives sont assez bien observées, les arbres finement étudiés, les figures généralement assez bien modelées. Nous rencontrons ici, rarement cependant, des plats du commencement du seizième siècle représentant des

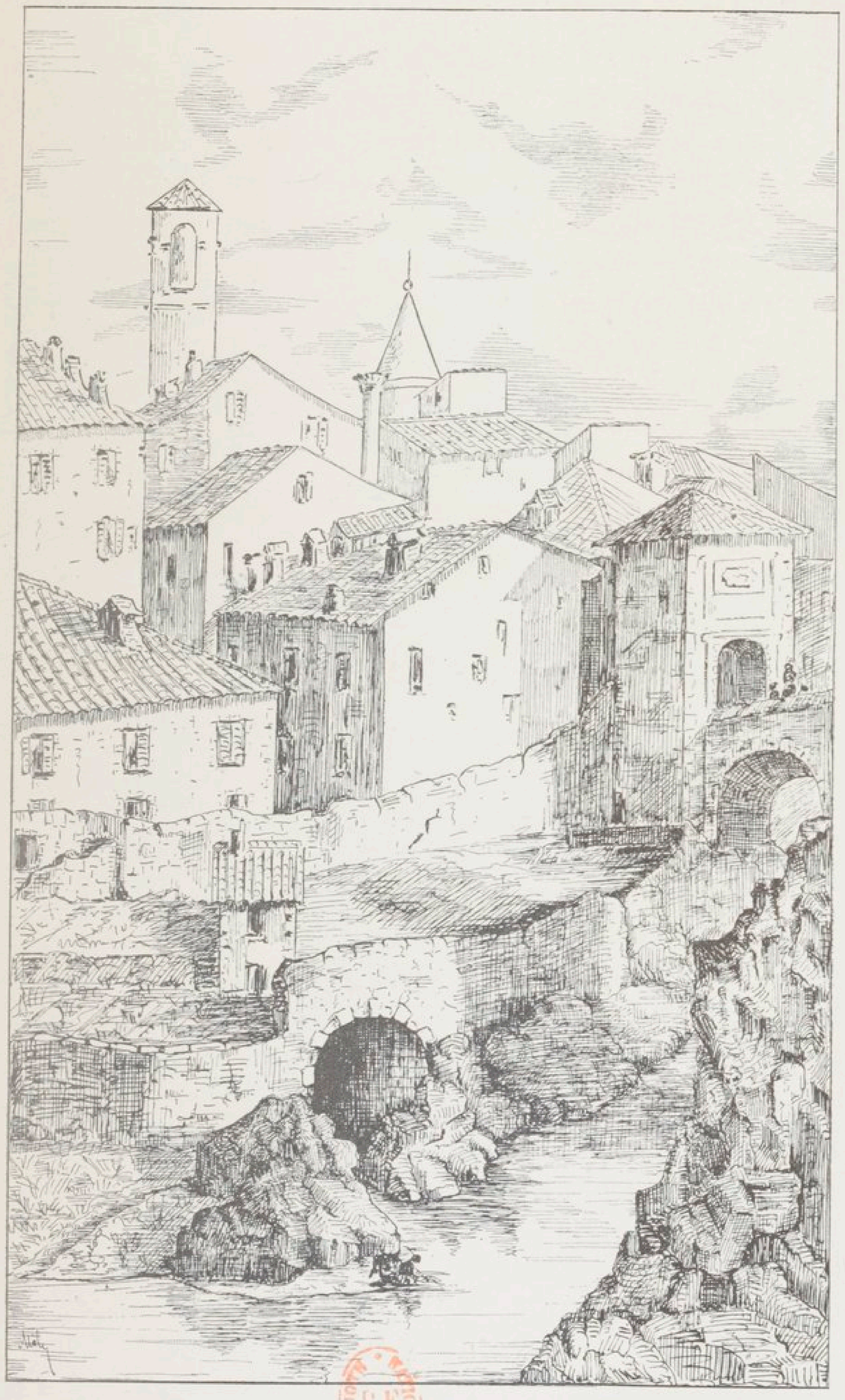
scènes contemporaines de l'artiste, où les paysages nous semblent tellement fantaisistes, que nous avons peine à les comprendre. Ces entassements de cônes montagneux, couronnés, les uns de bois de sapins, les autres de châteaux forts, véritables nids d'aigles, paraissent un souvenir des dessins de la porcelaine chinoise. Pourtant il n'en est rien. On dirait que la nature a voulu, dans cette partie des Apennins, réunir les paysages les plus extraordinaires : des remparts d'Urbino, on compte onze crêtes de montagnes à l'horizon. Les seigneurs, souvent en guerre, construisaient de véritables aires, d'où il était impossible de les déloger et les artistes, vivant toujours au milieu de cette nature bizarre, n'avaient qu'à copier la vue de la fenêtre de leur atelier, pour trouver ces fonds, que nous croyons le produit d'une imagination un peu trop indépendante.

Pour s'en rendre compte, il ne faut qu'examiner les armes de toutes les villes de cette partie de l'Italie. Chacune a ses pics. Gubbio en a cinq, semblables à des pains de sucre accumulés, Urbino, trois ; Urbania, d'abord Castel-Durante, en porte aussi, et les dessins des peintres ne sont que ce sujet primitif, orné et décoré de ce que la main des hommes a pu y ajouter.

L'école tout entière est ici généralisée. Chaque fabrique, dans la plénitude de son succès, finit par posséder une gamme de couleurs, un genre de composition, qui, dans certaines pièces non marquées, devient un signe caractéristique de leur provenance. A Pesaro, les *amatorie,* les devises de chevalerie ; à Urbino, les grands sujets d'histoire, la fable, les copies de Raphaël ; à Castel-Durante, les rinceaux de fleurs, les entrelacs d'amours, les décors guerriers ; à Gubbio enfin, les magnifiques reflets qui vont illustrer la cité d'adoption du grand patricien Giorgio Andreoli.

Sur beaucoup de pièces de cette école nous retrouverons,

mêlé aux décors, le S. P. Q. R. (*senatus populusque romanus*). Il est vrai que nous le retrouvons aussi à Faenza et à Caffagiolo ; dans cette dernière fabrique, il alterne presque toujours avec S. P. Q. F. (*senatus populusque florentinus*). Quant aux majoliques de Faenza, elles sont si facilement reconnaissables qu'on peut ainsi presque donner ces quatre lettres comme un signe de reconnaissance des majoliques métauriennes. En 1519, M° Giorgio les inscrit dans un cartouche chez le baron A. de Rothschild, Xanto les trace, en 1539, chez le baron G. de Rothschild ; nous les trouvons au Louvre, à Cluny, dans le musée de Pesaro, dans celui d'Urbino ; nous ne les donnons pas comme marque, mais comme un renseignement utile.



Castel-Durante.

R.F.

CASTEL-DURANTE

(1361-1757).

Plus encore que celle des autres fabriques, l'histoire artistique de Castel-Durante se trouve intimement unie à l'école métaurienne. Il est, pour ainsi dire, impossible de l'en séparer. Les majoliques s'écoulaient avec celles d'Urbino, se vendaient sous le même nom, et ce n'est qu'au moment où apparaissent les candelieri et les grotesques (Piccolpasso), un des décors caractéristiques de son ornementation, que nous pouvons les reconnaître. Sur un bleu profond, sur un jaune d'or parfois un peu dur, se roulent des sirènes mêlées aux amours. Tantôt de gros rinceaux de fleurs, tantôt des trophées médicis les remplacent. Tout cela d'une facture large, aisée, mais que la décadence atteindra rapidement. Ses bleus et ses jaunes procèdent de Caffagiolo, mais avec moins de vigueur. Au commencement du seizième siècle on peut encore avoir un moment d'hésitation, mais l'industrie en fera baisser promptement le niveau artistique.

Dans aucune fabrique nous ne retrouverons autant de *bottega*, autant de majolistes. Les archives d'Urbania nous donnent beaucoup de noms : avaient-ils tous assez l'amour de l'art pour ne pas sacrifier au commerce ? Urbino, célè-

bre dans toute l'Italie, attire les grands artistes. Castel-Durante, fabrique voisine, suivait la même voie, et livrait couramment des produits similaires. Urbino, c'est Sèvres chez nous, la manufacture des princes, Castel-Durante, comme Clignancourt, la Courtille, travaille pour tous. Nous devons voir là, sans nul doute, une des causes de sa rapide décadence.

Nous n'avons parlé jusqu'ici que du seizième siècle. Le pape Urbain VIII, originaire de Castel-Durante, veut donner à sa ville natale un nouvel éclat. Il en change le nom, elle devient Urbania. Il veut faire reprendre à la majolique les grandes traditions de la renaissance; Hipp. Rombaldoni livre en vain, aux Barberini, ses grands vases décorés de sujets symboliques. La couleur est bonne, mais le dessin mou, le grand art a disparu, il ne peut revenir. Urbania végète et, au dix-huitième siècle, Giuseppe Bartolucci émigre à Pesaro; on n'entendra plus parler des majoliques de Castel-Durante.

ARTISTES DE CASTEL-DURANTE.

La longue liste des artistes qui tinrent boutique à Castel-Durante ou y travaillèrent commence en 1361 avec Giovanni dei Bistuggi, puis vint Gentili qui, d'après les documents du municipe, meurt en 1461.

1364. Maltempo.

Ici une lacune jusqu'en 1450 où nous trouvons Sabatino di Marforio, qui signe une pièce du British Museum et une autre du musée d'Urbino.

1490. Pietro del Vasaro, qui travaille avec François Marie, duc d'Urbin.

1508. Giovana Maria d'Urbino, qui signe un plat appartenant à M. Hope *Zoua Maria Vro* et Morelli.

1509. Guido et Savino, qui porteront plus tard à Anvers les secrets de Castel-Durante. Il est père de Guido et de Lorentzo.

1511. Marini.

1530. Piccolpasso, auteur d'un long travail sur la majolique italienne.

1545. Giovanni Tesco, Luzio Gatti, qui, d'après M. Jacquemart, émigrent à Corfou, Francesco del Vasaro.

1548. Giangiacomo.

1549. Pancicoli.

1550. Bucarelli.

1555. Calze.

1556. Baldi.

1560. Simone.

1566. Superchini.

1581. Oracleï.

1585. Episcopi.

1592. Ragionatelli.

1595. Mignini.

1596. Ugolanti.

1600. Lazari.

1608. Svolgi.

1611. Magini.

1614. Landrini.

Castel-Durante devient Urbania.

1639. Papi.

1647. Rombaldoni.

1648. Amantini.

1693. Giovanni Peruzzi.

1757. Guiseppe Bertoluccio, le dernier, qui émigre à Pesaro.

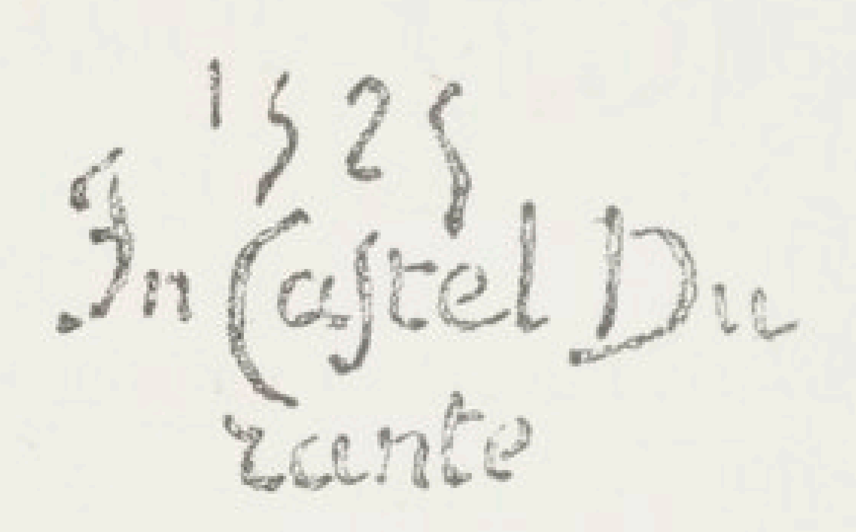
Commencement du seizième siècle. *Per. Gratia. Recevuta.*

P · GAR ·

DAMARFORT

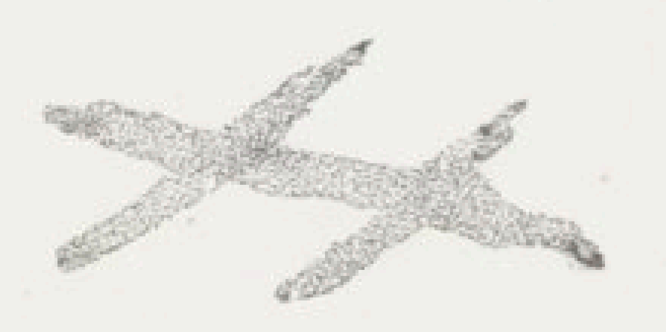
Ex-voto de Marforio. Plaque représentant le chemin de Damas au musée d'Urbino.

L'Enlèvement de Ganymède. École de Raphaël, d'un dessin lourd. Dans une branche d'arbre du paysage est



suspendu un écu, qui porte de gueules au chef échiqueté d'argent et d'azur. Coupe n° 237 du Louvre.

La Vision des anges de Tobie. D'un grand fini de dessin,



les jaunes sont très foncés. Plat marqué du revers, musée de Pesaro.

Un bacchus à cheval sur son tonneau. Deux lutins à ses



pieds. Cette marque se trouve au fond d'un vase placé entre ses jambes. Musée de Pesaro : fin du seizième siècle.

Le Rapt d'Hélène. Plat. Cette marque est répétée quatre fois au revers. British Museum.

1536. *Jésus succombant sous la croix, frappé et entouré par un groupe de soldats.* Un écu suspendu à une branche



d'arbre porte d'or à une montagne à trois sommets de sinople, portant trois fleurs issant d'une mer d'azur. Assiette n° 412, Louvre, marqué au revers.

S. 1580

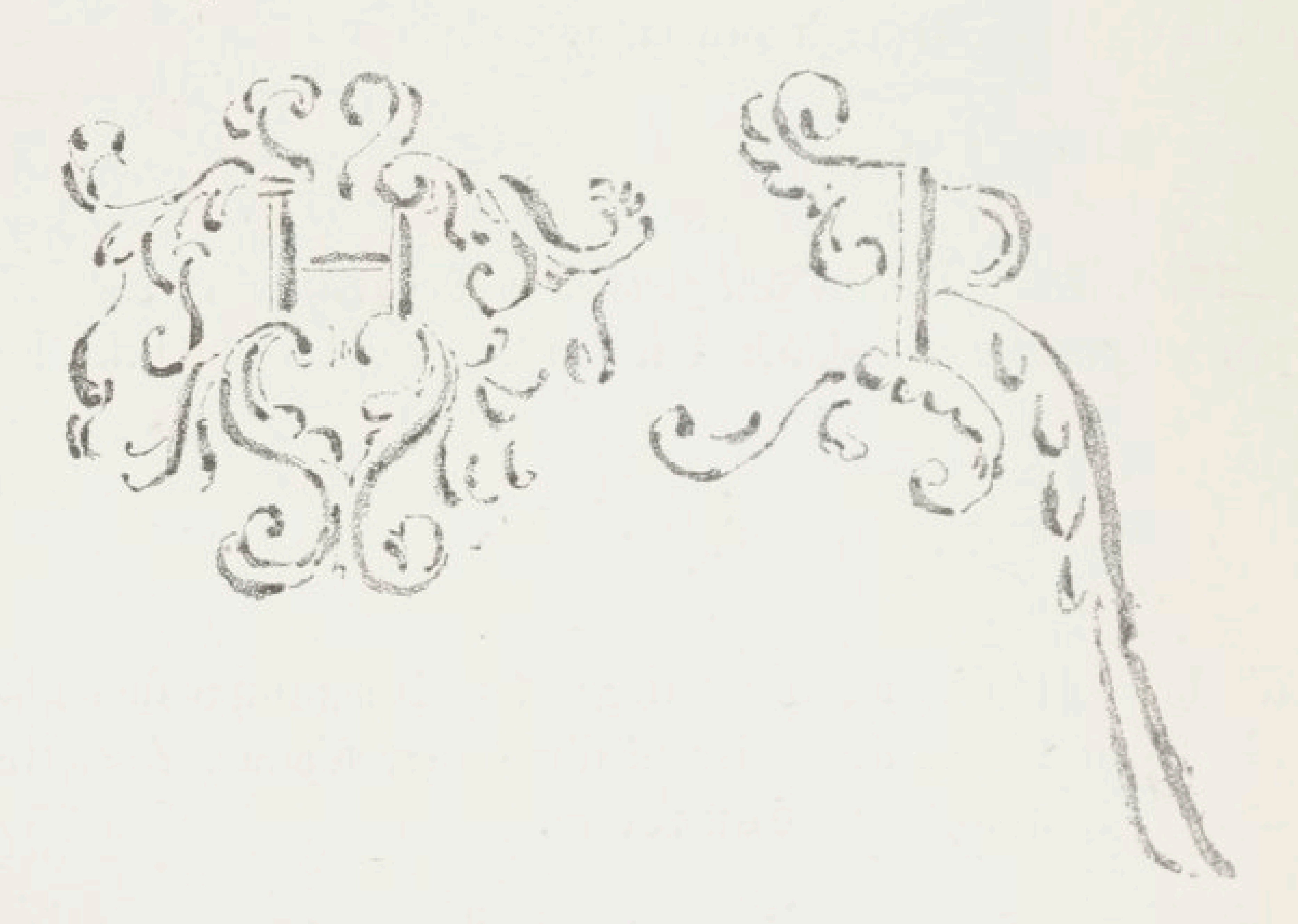
Joseph abandonnant son manteau. Plat; musée de Pesaro.

Fin du seizième siècle. Assiette armoriée. L'écu coupé d'argent, à l'aigle de sable, et d'azur, à la fleur de lis d'or,

G. S.

séparés par une fasce courbe d'argent, chargée d'une colombe portant un rameau. Assiette n° 271, au Louvre.

Hipollito Rombaldoni d'Urbania Pinse 1647.

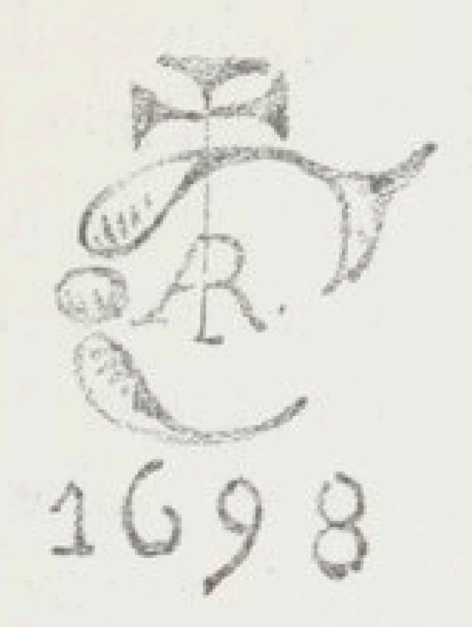


Sous trois vases superbes de la galerie Barberini d'un

mètre environ de hauteur. Joli coloris, mais facture lâchée ; malgré les efforts d'Urbain VIII, on voit que cet artiste ne fera pas revivre les grandes traditions du seizième siècle ; chaque vase porte deux sujets :

le premier, *Discrétion et Innocence;*
le deuxième, *Justice et Amour;*
le troisième, *Espérance et Amour.*

Cette marque est mentionnée par M. Chaffers comme étant de Castel-Durante. Il serait intéressant de la rapprocher de celle-ci qui se trouve sur le socle d'une statue de bénitier à Sainte-Marie des Anges, à Rome.





PESARO

(1396-1825).

De tout temps dit Passeri, Pesaro fut connu pour ses terres cuites. Depuis la lampe romaine, les grands vases à huile, jusqu'aux fines majoliques de la Renaissance, les artistes n'ont cessé de jouir d'une immense réputation. Nous n'irons cependant pas aussi loin que Passeri, qui, dans son enthousiasme, voudrait faire remonter jusqu'en 1300 ses premiers essais de majolique. Nous croyons pouvoir seulement commencer l'histoire de ses essais avec la fin du quatorzième siècle. Peints sur engobe, ou sur émail stannique peu épuré, ce sont d'abord des portraits équestres, aux figures raides, à l'aspect iranien. Peu à peu, ils prendront tournure, se dégageront, jusqu'au moment où ils deviendront les AMATORIE qui vont porter au loin la renommée de Pesaro. Dans le principe, l'intérieur des plats semble seul préoccuper les peintres : les revers sont simplement vernissés sur la terre même, différant encore en cela des produits de Deruta dont les dessous souvent ne sont même pas couverts d'émail.

A la fin du quinzième siècle, avec les derniers Montefeltre apparaissent ces merveilleux plats d'amour si décoratifs dans leur simplicité. Le musée de Pesaro nous en donne un spécimen remarquable : une jeune femme de

profil, à la livrée des ducs d'Urbin, entourée de cette devise « *Viva, viva, el Duccha d'Urbino* ». Il y a là des reflets rouges si remarquables, que c'est à peine si nous les retrouverons plus tard chez M° Giorgio lui-même.

Nous pouvons suivre ici la vie du grand seigneur italien. D'abord uniquement guerrier, il lui faut sur ses plats, des chasses, des cavaliers ; puis il abandonne peu à peu la cuirasse, il revêt la soie et l'or, devient le gentilhomme galant et bientôt ne demande plus aux artistes que le portrait de sa belle entouré de légendes amoureuses. A peine, maintenant, retrouverons-nous quelque vieille devise d'honneur ; et le vieillard du musée de Pesaro viendra seul nous apporter au dix-septième siècle un souvenir de la chevalerie, en nous disant autour de son portrait : « *Bien mourir que toute la vie honorable.* »

Pesaro, malgré le succès de ses amatorie, ne néglige pas les autres branches de la majolique. Les reflets métalliques sont une de ses spécialités. Ses vases, ses fruttorie, ornent tous les dressoirs. Couverts de simples arabesques mordorées, leurs tons jaunâtres relevés de verts et de rouges brillants s'irisent sous les rayons de la lumière et font ressortir encore les historie qu'ils encadrent. D'une gamme harmonieuse et modérée, ils accompagnent heureusement les sujets d'histoire que, dès 1459, Urbino avait mis à la mode. Les historie de Pesaro, par exemple, ne peuvent prétendre lutter avec celles des fabriques voisines. En général elles sont d'un dessin serré, mais les jaunes sont pâles, les bleus un peu noirs et souvent les couleurs, peut-être trop fondues, ne laissent pas au sujet la netteté des produits d'Urbino.

Dans les archives de San Bartholo, Passeri trouve, au 12 février 1396, un acte notarié où figure Johannès à Bocalibus, de Forli, maintenant habitant de Pesaro : c'est la plus ancienne date qu'il nous soit donné de rencontrer, mais

dès 1300 déjà, ajoute-t-il, on employait dans les fabriques, le jaune, le vert, le noir et le bleu. Faut-il croire toutes ces affirmations? En tous cas nous réservons une date certaine, celle de 1396, et c'est par elle que nous débuterons.

La raideur du sujet, le sujet lui-même, semble inspiré des poteries de l'Iran, et comme ici les essais polychromes ont devancé l'application des couleurs dorées, il faut renoncer à voir, dans l'importation des faïences hispano-moresques de Majorque, l'idée première de la poterie italienne et l'origine de son nom. (Jacquemart, *Hist. de la céramique.*) Nous revenons ainsi à notre première impression (1), c'est qu'il faut chercher en Perse, en Arménie, et non autre part, les origines de la majolique italienne; et Passeri nous complète en ajoutant que les secrets des couleurs auraient été apportés à Pesaro de la Toscane (2).

Il s'appuie, pour soutenir son opinion, sur les actes notariés d'association entre figoli : Maestro Simone de Sienne, Piccolomini et Matteo Raniere de Cagli, en 1462; et de ce qu'en 1463, un des membres de l'association empruntait à Mario Torti 1,290 livres pour acheter des terres du lac de Pérouse. En 1486, Sforce d'Aragon rend le 1er avril, un édit qui défend de se servir d'autres vases, que de ceux fabriqués à Pesaro. Les manufactures voisines commençaient donc à rivaliser avec celle qui nous occupe? C'est la protection dans toute sa rigueur; mais les prix sont fixés pour tout; chaque vase, chaque plat est tarifé; seules, les œuvres des maîtres peuvent encore se vendre à prix débattu. Malgré cet édit, les maîtres de boutique doivent lutter contre la concurrence, il faut des produits supérieurs.

Nous n'avons jusqu'ici rencontré que la demi-majolique, peinte sur engobe, aux dessous rustiques; nous allons voir apparaître les belles majoliques de Pesaro.

(1) Introduction, page 7.
(2) Voir *Pise*, page 19.

Jusqu'en 1540 les détails nous manquent : le nom des artistes se perd dans l'école métaurienne. Il faut qu'à ce moment un plat daté de 1543, *in Bottega di Maestro Gironimo Vasaro I. P.* (in Pesaro) vienne nous révéler le nom d'un maître. Passeri l'appelle Gironimo Vasaro de Gabbice, est-ce donc le même qui signe en 1542 le plat de Jules César et de Cicéron, *Girolamo da le Gabbice in Pesaro?*

Guidobaldo II, duc d'Urbin, en venant s'établir en 1538 à Pesaro, devait donner un nouvel éclat à ses fabriques. C'est alors qu'en 1540 nous voyons arriver de Venise Battista Franco, appelé par Bartolomeo Genga. C'est à lui que nous devons les imitations de camées, les bianchetti sur fonds noirs, longtemps attribués à Urbino, mais qu'il faut restituer à cette manufacture.

En 1552, Bernardino Gagliardino, Girolamo et Lanfranco, obtiennent un édit de privilège pour leurs œuvres décorées, et, le 1er juin 1567, Guidobaldo II accorde un nouveau privilège à Giacomo Lanfranco : ce dernier se prétendant l'heureux inventeur du moyen de fixer l'or sur les pièces de faïence, et demandant à exploiter sa découverte. M. Chaffers signale à l'appui de cette découverte, et comme œuvre du maître, le plat de la collection Montferrand aux armoiries du cardinal Giustiniani, tout rehaussé d'or. Sauf la conque baptismale et la buire du Louvre, M. Jacquemart, lui, n'a découvert aucune œuvre dorée antérieure aux pièces de Castelli du dix-huitième siècle. Mais le musée de San Martino de Naples renferme un plat d'histoire, rehaussé d'or, bien antérieur à tout cela. Antonius Lollus, que nous retrouverons vers 1484, dans l'école des Abruzzes, signe à cette époque un plat, le Jugement de Pâris, accompagné de charmants rinceaux d'or et fait suivre son nom du mot « *Inventor* » (1).

(1) Voir *Abruzzes*, page 139.

Peut-être Lollus emporte-t-il avec lui le secret de la dorure, puisque pendant près de quatre-vingts ans nous n'en trouvons plus de traces ; nous devrions alors, en ce cas, accorder à Lanfranco le mérite d'avoir découvert une seconde fois ce procédé, depuis longtemps oublié.

Pendant quelques années la manufacture soutient son rang, mais en 1560 elle commence à décliner. Les Augsbourgeois ne se contentent pas de réformer la religion, ils réforment aussi les beaux-arts. La mort de Guidobaldo II lui porte le dernier coup. François-Marie, écrasé de dettes, se voit obligé de supprimer les dépenses exagérées des manufactures entretenues par son prédécesseur. Les artistes restent dès lors tout à fait livrés à eux-mêmes. Sauf une pièce fort curieuse du dix-huitième siècle, au musée de Pesaro, le Massacre des Innocents par des Chinois, nous ne trouvons plus dans nos recherches, rien qui vienne rappeler les grands souvenirs de la manufacture.

ARTISTES DE PESARO.

1396. Johannes à Bocalibus, venant de Forli.

1462. Maestro Simone de Sienne, Piccolomini, Matteo Ranière de Cagli, dont les noms nous ont été conservés dans les archives.

Vers 1535. Bartolomeo Genga.

1540. Battista Franco, qui vient de Venise, Raffaelle del Borgo, Jacopo de Santo Agnolo, Oratio detto Ciarfuglia, Camillo del Pelliciaio ; ces trois derniers auraient, sous la direction de Guidobaldo II, tenté des essais pour la découverte de la porcelaine.

1543. Gironimo (ou Girolamo) da le Gabbice qui a un fils, Jacomo : celui-ci eut à son tour deux enfants : Giro-

lamo et Ludovico, mais nous ne savons à quelle époque ils travaillèrent, ni même s'ils s'occupèrent de majolique.

1550. M° Baldassar, chez lequel nous trouvons un ouvrier, Terenzio, fils de Matteo, qui signe un plat de cette époque. Rondolesio.

1552. Bernardino Gagliardino, Jacomo Lanfranco.

1582. Vasaïo.

1755. Giuseppe Bertolucci, d'Urbania.

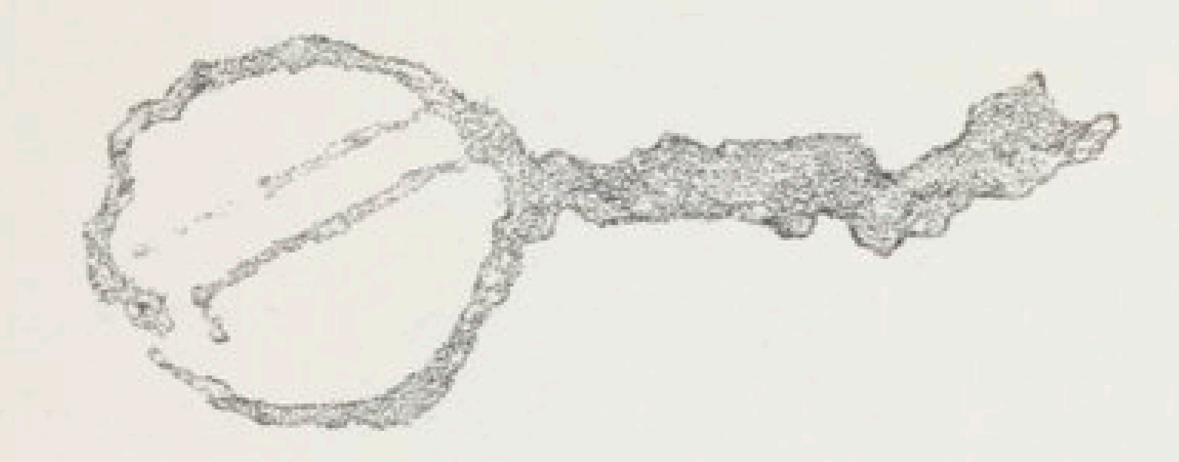
1763. Pietro lei de Sassuolo.

1765. Un artiste qui signe P. P. L.

1786. Philippe Antonio Callegari, Antonio Casale.

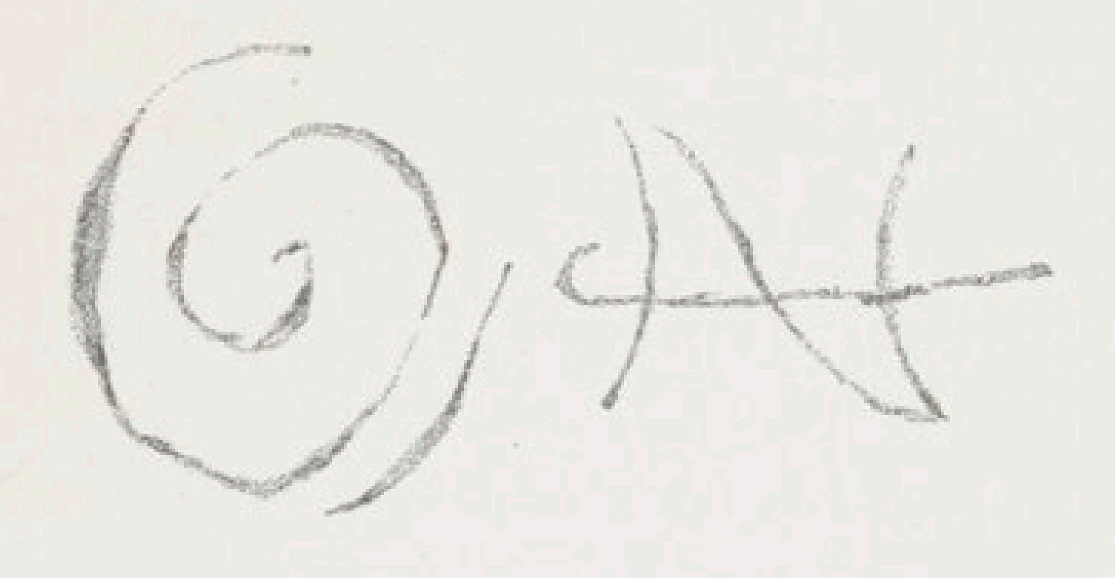
1825. Octaviano Coli.

Un cavalier armé d'une lance. Bord à six compartiments



alternés, séparés par des bandes jaunes. Musée de Limoges.

Nous retrouvons souvent sous les plats de Pesaro cette imitation de la signature de M° Giorgio, accompagnée des



lettres qu'il peint habituellement sous ses œuvres. Cette marque se trouve au musée de Pesaro, sous un grand plat. Une tête de vieillard, jaunes très ocrés et jaunes citrons. Comme devise : *Bien mourir, que toute la vie honorable.*

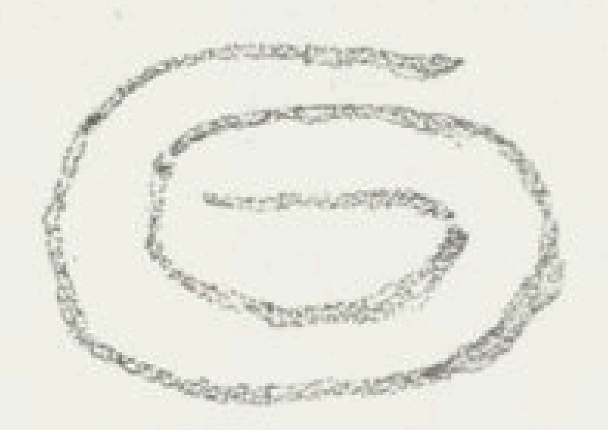
A Cluny, nous la retrouvons sous un plat à fond blanc; dans un médaillon central les armes de Léon X, sur les bords de larges rinceaux se terminant par des fruits jaunes. N° 3010.

Encore une copie d'un sigle de M° Giorgio (1). Au revers d'un grand plat. Au centre dans un petit médaillon



sur fond bleu, une tête de femme, sur les bords des branchages en relief. Musée de Pesaro.

Plat d'amour du seizième siècle, chez le baron A. de Rothschild. Les rouges sont magnifiques, et nous pourrions

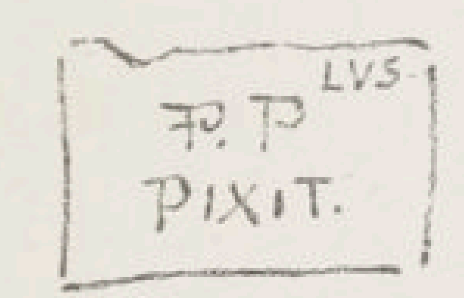


presque les attribuer à M° Giorgio. Mais c'est une mauvaise

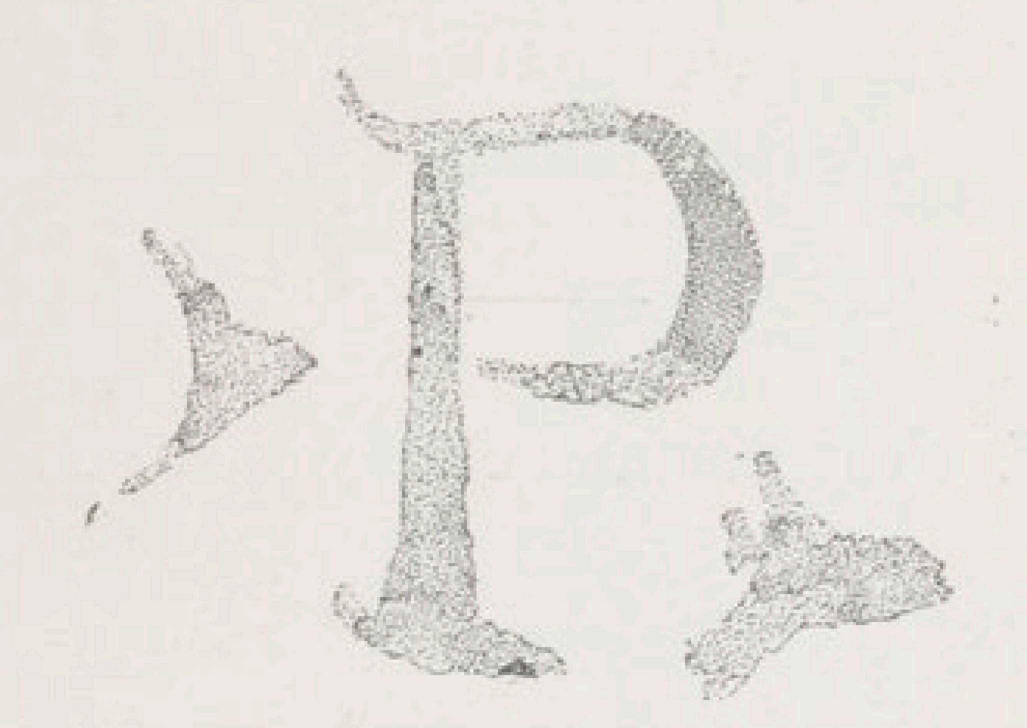
(1) Voir Gubbio, page 87.

copie de sa signature, et d'ailleurs les autres tons sont caractéristiques des produits de Pesaro.

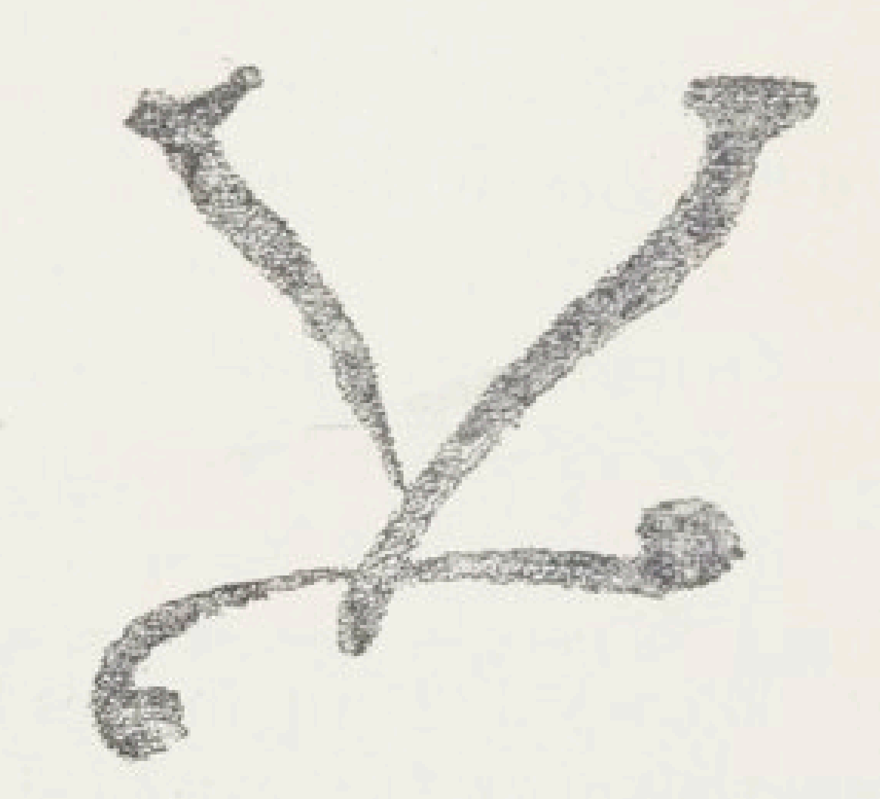
Le Crucifiement d'après le Pérugin. Les bleus seuls peuvent nous le faire attribuer à Pesaro : la signature est pla-



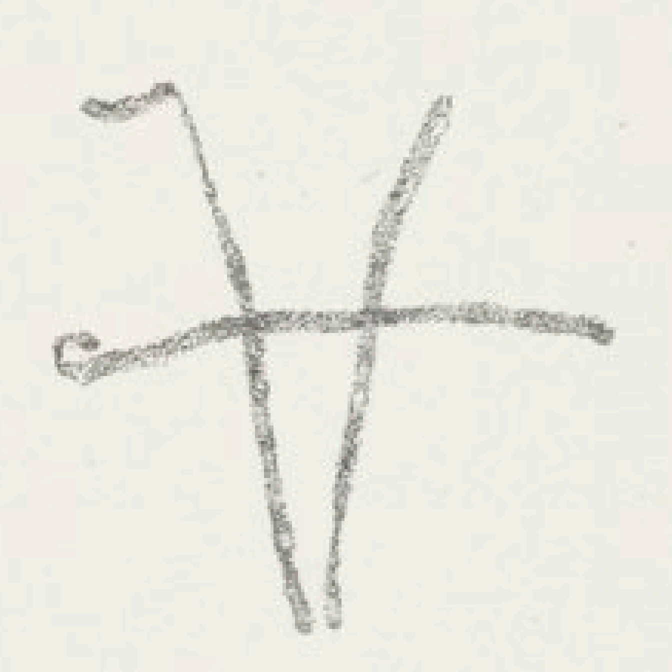
cée sur une des pierres du bas de la croix. Plaque du musée de Pesaro.



Sous le n° 2873, musée de Cluny.



Cavalier au galop. 2595-56, au South-Kensington.



Portrait de femme au fond d'un plateau d'aiguière. N° 3030-55, South-Kensington.

M. Fortnum s'est demandé si les deux marques précé-



dentes ne pourraient être de Viterbe; nous avons relevé

celle-ci sous un grand plat du seizième siècle offrant au centre un buste de femme sur fond bleu avec une banderole sur laquelle on lit : « *Achal i doni.* » Les bords sont décorés de trois compartiments alternés de rinceaux bleus, verts et jaunes. Cette pièce était certainement sortie de Pesaro.

La Fuite de Camille, les bleus sont remarquables par



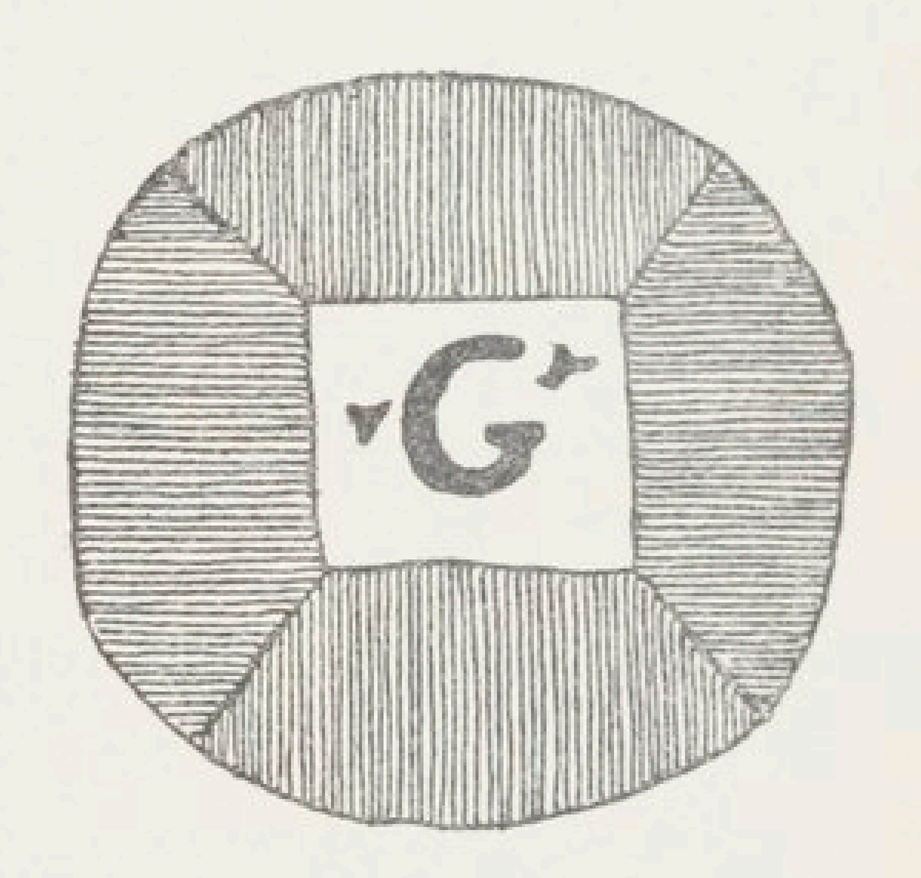
leur intensité, grand plat marqué au revers. Musée de Pesaro.

Un combat, grand plat du musée de Pesaro. Cette marque placée sur le drapeau d'un porte-étendard pourrait d'abord paraître un simple ornement ; mais, au même musée,

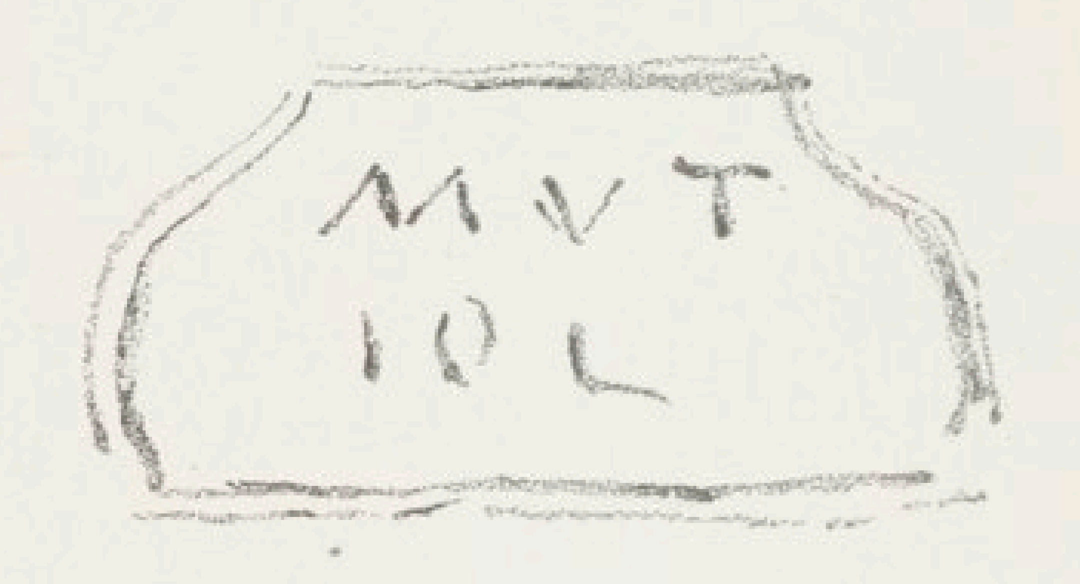


nous allons la retrouver plus loin, agrandie, entourant une devise, sous un plat qui n'est pas du tout de la même main. Il faut le considérer comme une marque de *bottega.*

Orphée jouant de la lyre au milieu des muses, grand plat



chez le baron G. de Rothschild. Au revers cette marque entourée de cette devise : *Tanto te serviro, che me amerai.*



Vase du commencement du dix-septième siècle, au musée de San Martino, marqué sur le pied.

Grand plat ; *guerriers découvrant un trésor qu'un vieil-*



lard avait caché dans un sarcophage. Musée de Pesaro. Marqué au revers.

Cette marque nous est donnée par Greslou, et se trouve



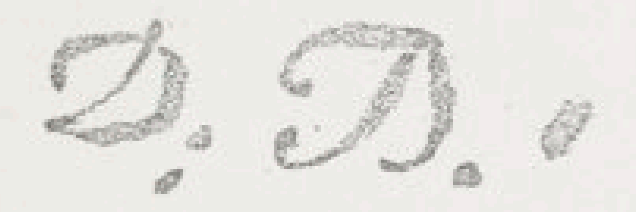
sous un plat ayant quelque similitude avec les produits de Faenza. Inconnue à l'auteur.

Moutardier en forme de tonneau surbaissé, couvercle,



plat avec fleurs et feuilles de liseron en relief comme bouton. Musée de Limoges, dix-huitième siècle.

Petite cafetière en forme de coing avec branches dé-



tachées formant le bec et l'anse. Musée de Limoges, dix-huitième siècle.

URBINO

(1459-1773).

Que de souvenirs artistiques éveille, dans l'histoire de la majolique, ce nom d'Urbino! Là, s'élève ce magnifique palais des ducs d'Urbin, qui domine toute la province du Métaure; à cette cour les artistes viennent chercher une hospitalité princière, qui leur permet de donner à leur génie tout son essor. Peintres, sculpteurs, tous étaient conviés à ces fêtes de l'art, que préside Raphaël dans tout l'éclat de sa gloire. Les pièces merveilleuses sorties de cette fabrique vont nous montrer jusqu'où peut aller la décoration de la majolique. Pendant presque un siècle, ce ne sont qu'historie, que souvenirs de la fable, que copies de grands maîtres, quand les maîtres eux-mêmes ne dirigent pas les travaux.

Les premiers essais eurent lieu à Fermignagno, château, appartenant aux ducs et situé à quelques kilomètres de la ville, sur les rives du fleuve. Jusqu'à présent la date la plus ancienne dont nous eussions connaissance était celle de 1477. Nous la trouvons dans Luigi Pungileone, qui cite Giovanni di Donino Garducci, comme fabricant de poteries à cette époque. Mais au musée de Pesaro nous rencontrons un plat de 1459, dont la facture indique une certaine science de l'art du feu. La date indiquant le jour paraît d'ail-



Le château d'Urbino.

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE R.F.

leurs indiquer un début ; car si sous les majoliques vénitiennes nous trouvons presque toujours une date, dans celles de l'école métaurienne nous en rencontrons fort rarement. Peut-être un duc d'Urbin aura-t-il voulu faire essayer à ce moment la terre du Métaure, et l'artiste nous aura ainsi laissé la date d'une tentative couronnée de succès.

Les produits d'Urbino sont assez faciles à distinguer de ceux des fabriques voisines, Castel-Durante, Gubbio et Pesaro. Sans parler ici de la facture et du dessin, c'est surtout aux différences de tons et de couleurs qu'il faut s'appliquer à les reconnaître. Les jaunes surtout peuvent nous donner d'utiles renseignements. Plus clairs, moins durs, que ceux de Castel-Durante, ils ont presque la même translucidité que les couleurs avoisinantes, sans cependant être aussi fusibles que les jaunes de Pesaro. Les bleus sont nets, bien fondus ; quant aux décors de grotesques sur fond blanc, l'émail vitreux, brillant qui le recouvre, leur donne un éclat tellement supérieur à toutes les autres fabrications, qu'il est impossible de les confondre avec les produits similaires de Pise et de Pesaro. A Urbino nous retrouvons un décor de dessous qui me paraît tout à fait caractéristique : ce sont les attributs marins que couvrent le revers des pièces. Ces fonds ondulés de bleu, au milieu desquels nagent des dauphins jaunes et, au centre, Neptune, qui semble présider à leurs ébats, se retrouvent sous quantité de pièces d'Urbino, de la galerie Barberini, du Louvre, de la collection de MM. de Rothschild.

Quand nous arrivons aux reflets métalliques, que Xanto employa, il est encore facile de rendre à Gubbio et à Urbino ce qui appartient à chacun. De même que les rouges rubis de Gualdo ne peuvent se confondre avec ceux de Gubbio, de même aussi Urbino s'approprie une teinte éclatante, souvent trop vive, qui tranche trop ouvertement sur la douceur des tons qui l'environne. Xanto n'a pas

possédé la palette métallique de M° Giorgio ; le rouge des levers et des couchers de soleil attire brusquement le regard, parce qu'il n'est pas amené comme dans les grandes pages de Gubbio, par une dégradation savante des rayons lumineux.

Pendant la première période du seizième siècle, la fabrication n'est pas très animée à Urbino. Francesco Garducci, Ascanio del fu Guido, en 1501, sont les seuls dont les noms parviennent jusqu'à nous ; vers 1520, Guido, fils d'un maître de Castel-Durante, Nicolo Pellipario, vint s'établir à Urbino. Il joint à son nom celui de Durantino, qu'il ne tarde pas à échanger contre le nom de Fontana, qu'illustra toute une famille d'habiles majolistes.

Francesco Xanto se révèle en 1530. C'est le grand interprète de la fable, à la tournure magistrale, qui commente en larges traits l'histoire et la mythologie. Sans qu'il ait besoin de signer son nom, toutes les pièces qui sortent de ses mains ont son cachet, sa marque : ce vert bleuâtre, inimitable, que ses contemporains et ses continuateurs essayeront en vain de copier. Pas un n'y parviendra ; il emportera avec lui le secret de cette teinte merveilleuse que nous allons trouver unie aux reflets de M° Georgio, chez le baron G. de Rothschild, sous une pièce datée de 1539.

On a beaucoup discuté ; mais on n'a pas encore prouvé la collaboration de ces deux grands artistes; pourtant, elle semble évidente, n'en aurait-on pour preuve que cette pièce de la collection Rothschild. Elle est signée Xanto. A côté nous trouvons le G de M° Giorgio avec la date de 1539, qui a été tracée de la main de M° Giorgio et non de celle de Xanto.

En 1532, dans la même collection, voici un plat armorié, dont le travail de collaboration est manifeste ; au Louvre, David et Goliath ; au British Museum, Mars ; Cephale et

Procris, dans la collection Narford, nous donnent la signature de Xanto en bleu, accompagnée ou surchargée de l'N métallique, d'une sorte de G, qui sont la signature de M° Giorgio. Sans nul doute cependant, Xanto a seul essayé les reflets; au Louvre, chez les barons G. et A. de Rothschild, dans la collection Rey, nous trouvons un rouge éclatant, mais toujours le même, sans dégradation, et c'est en voyant la richesse des tons métalliques employés avec tant de succès par M° Giorgio, qu'il aura songé à unir son talent à celui du maître de Gubbio. Pendant toute son œuvre, on ne le voit pas quitter Urbino. On a bien dit qu'il avait été travailler à Ferrare, mais nous n'avons pu recueillir aucune trace de ce voyage.

Jusqu'ici nous avons toujours lu dans sa signature Francesco Xanto Avelli de Rovigo. Le marquis Antaldi, l'éminent conservateur du musée de Pesaro, a trouvé, m'a-t-il dit, des lettres de Passeri d'après lesquelles le vieil écrivain l'appellerait Augustiniani. Bien que Passeri ne parle que peu de Xanto, son opinion en cette matière doit être d'un grand poids. Mais qu'il s'appelle Avelli ou Augustiniani, ses œuvres magistrales tiendront toujours une grande place dans la majolique d'Urbino. Son œuvre a dû faire naître bien des imitateurs. Nous retrouvons beaucoup de pièces signées de son X; mais il est assez facile de distinguer celui du maître; les spécimens que nous avons recueillis et que nous donnons plus loin peuvent guider les collectionneurs dans leurs hésitations.

Xanto nous étonne par la largeur et la fermeté de son dessin; les maîtres qui vont suivre ne continueront pas son école savante; les brillantes couleurs, l'harmonie des tons, restent toujours l'apanage de la manufacture, mais la préoccupation des artistes semble se diriger vers un fini de dessin qui détourne la majolique de son véritable caractère, la décoration. Les écritures des maîtres peuvent

donner une idée de la différence de leur genre : Xanto trace largement ses lettres ; Fontana, Baptista, Nicolo, semblent graver leur nom avec un burin et apportent à leur signature un fini dont Xanto ne s'est jamais occupé.

Nous avons parlé de Guido Durantino qui prend le nom de Fontana ; ses enfants, Nicolo et Oratio, continueront la tradition de leur père, mais le second laisse derrière lui un œuvre dont il nous faut parler. Son dessin est fin et serré, ses chairs savamment étudiées, ses émaux d'une transparence merveilleuse. Dans toute sa carrière, la pièce la plus importante est, sans contredit, le plat du Parnasse, appartenant au comte Castracani, à Urbino. Nous arrivons ainsi jusqu'en 1570. L'école se soutient, grâce à la protection de Guidobaldo II ; nous avons encore Guido Merligno, F. dè Silvano ; mais la décadence commence à se faire sentir.

Au moment où la manufacture d'Urbino va disparaître comme tant d'autres, au seuil du dix-septième siècle, la famille des Patanazzi, s'inspirant des cartons de Raphaël et des anciens grotesques d'Urbino, couvre de ses rinceaux élégants les pièces qu'elles nous a laissées. Comme la famille des Grue à Castelli, c'est toute une dynastie, dont le dernier enfant, Vicenzio, âgé de treize ans, veut soutenir la renommée. Poverino !

ARTISTES D'URBINO ET MAITRES DE BOUTIQUE.

1459. Plat du musée de Pesaro sans signature.
1477. Giovanni di Donino Garducci.
1501. Francesco Garducci.
1502. Ascanio del fu Guido.
1520. Guido Durantino qui, en 1535, prend le nom de Fontana.

1530. Nicolo *des Fontana*, Xanto.

1532. Federico de Giannantonio. Nicolo de Gabriele. Gianmaria Mariani.

1536. Cesare Cari.

1540. Oratio Fontana. Antonio. Raphaël del Colle. Frederigo Zucchero.

1541. Francesco di Sylvano.

1542. Simone di Antonio Mariani.

1544. Lucca del fu Bartolomeo.

1550. Nicolo. — Flaminio *des Fontana*.

1580. Guido *des Fontana*. Oratio Pompéi, réformateur de l'école des Abruzzes en 1590.

1584. Alfonso et Ludovico Patanazzi.

1585. Gironimo.

1607. Jos. Baptista.

1610. Francesco Patanazzi.

1620. Vicenzio Patanazzi.

1773. MONSIEUR ROLET.

Vrbinas
Die undecima ianu[illegible]ri
1459

La date la plus ancienne de la fabrication d'Urbino. *Le taureau de Phalaris;* musée de Pesaro (1).

---

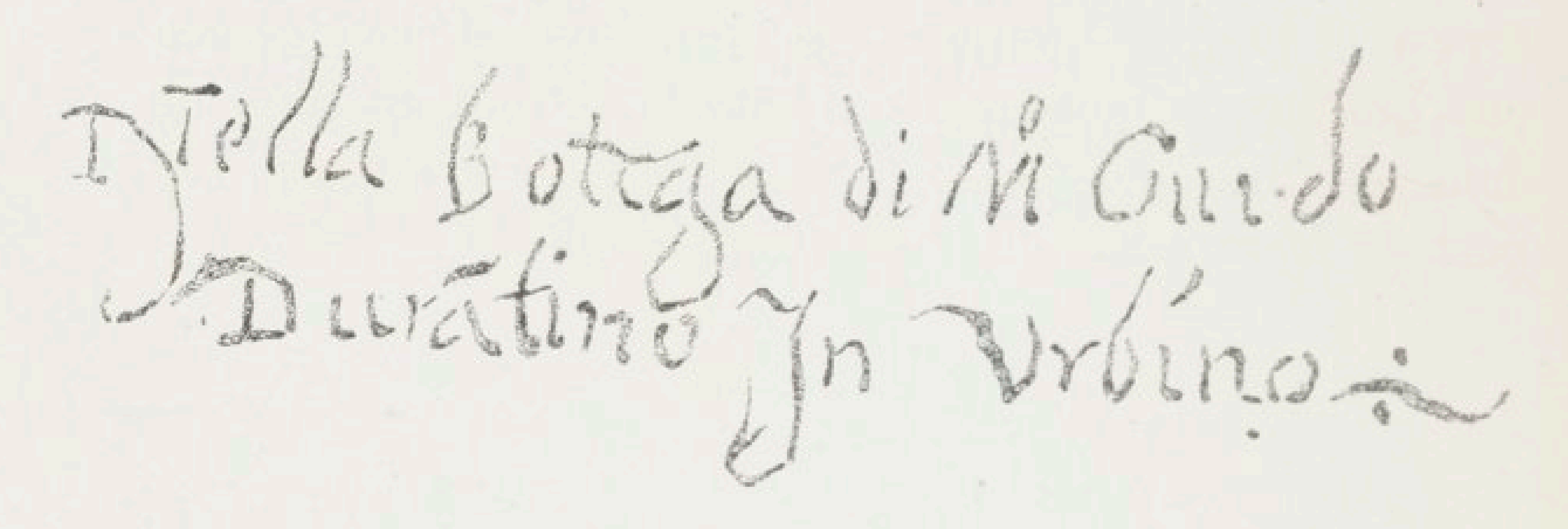
(1) Voir introduction, page 12.

Cette marque nous est donnée par Passeri. Il la croit celle d'Oratio Fontana (*Oratio. Fontana. Urbino. Fecit*).



M. Chaffers l'a retrouvée avec la date de 1519. Il n'est donc pas possible de l'attribuer à Oratio, dont la grande période artistique commence seulement vers 1540.

La Mort de Goliath. Plat n° 329, au Louvre ; au revers,



avant cette explication : *David, comme le voulut Dieu, tua le géant Goliath avec la fronde.*

Inscrit dans un cartouche entouré de riches rinceaux médicis, d'une finesse remarquable.

Batysta Dunyca. 1532

Les fonds très foncés, tout à fait dans le caractère des

œuvres de Batysta Franco, dont parle Passeri. Grand plat, composé de trois cercles concentriques. Au centre *un Amour*, dans le premier cercle intérieur, sur un fond jaune, des personnages, le bord extérieur est en grisailles médicis. Au



revers, ce plat est marqué de la croix, qui est certainement une marque de boutique, car nous la retrouvons plus loin dans le musée de Pesaro sous un vase qui n'a aucun rapport de facture avec le plat qui précède (1).

B.F.V.F.

Autre marque de Baptista Franco, qui signe ainsi plusieurs vases de la pharmacie de Lorette.

Le Baptême du Christ. Est-ce Gianmaria Mariani,

(1) Voir *Ferrare*, page 175.



comme le pense M. Jacquemart ou Giov. Batt. Mercati ? Plat n° 5756-56, à South-Kensington.

Nous arrivons à l'œuvre de Francesco Xanto, le grand maître d'Urbino.

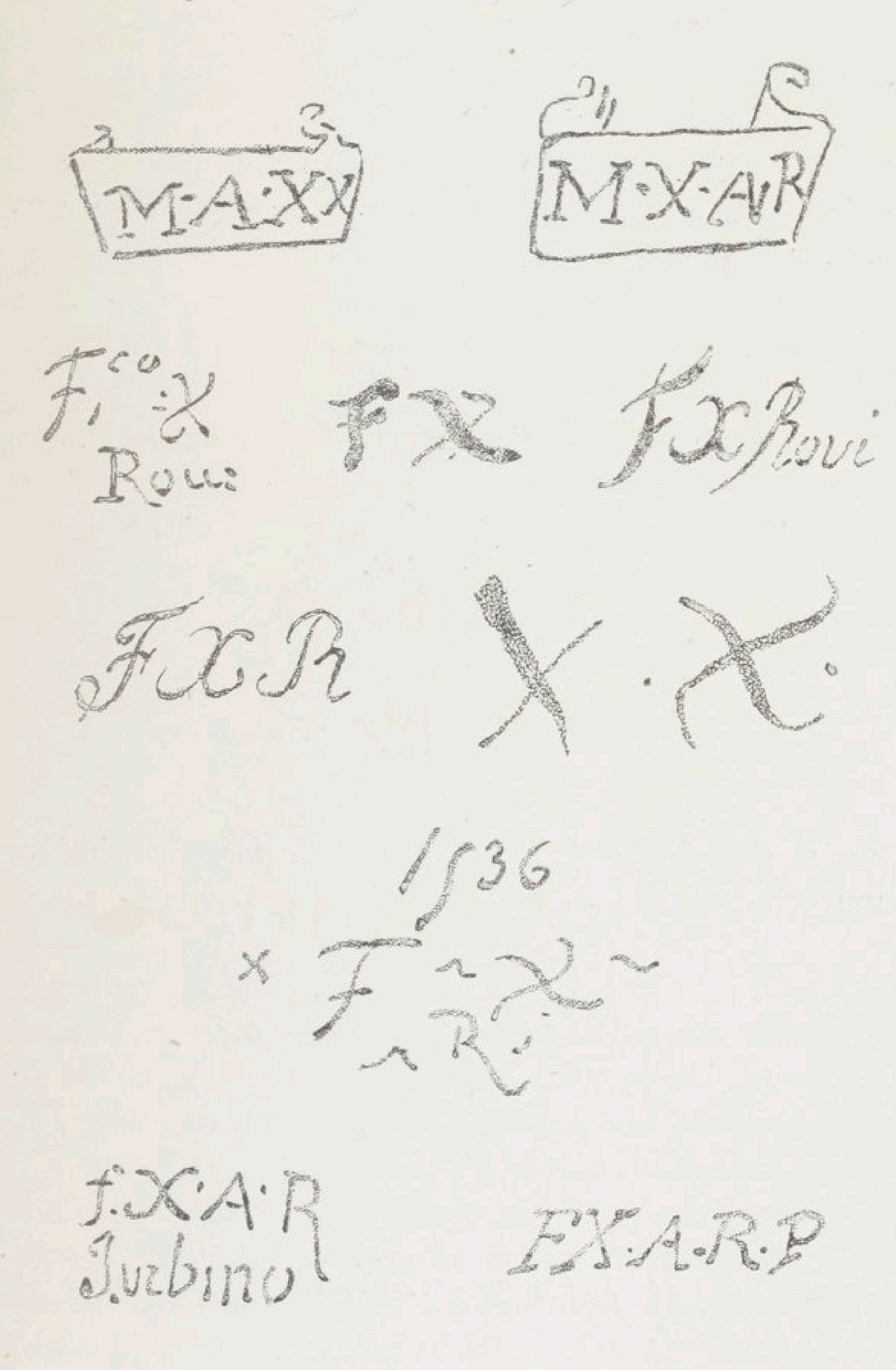
Sa signature entière, sa manière d'inscrire la date : nous la trouvons à Rome dans la galerie Barberini. Au revers

fra: Xanto A.
da Rovigo, i.
M, D, XXXIIII

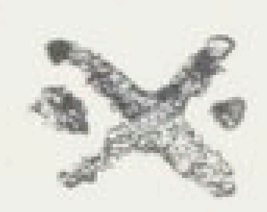
d'une assiette à reflets métalliques, sans collaboration de M° Giorgio ; un hymen ; dans l'angle pour rideau de la couche nuptiale, une grande draperie jaune, couverte d'arabesques rouges et bleues.

Les monogrammes du maître sont nombreux. Nous donnons ici les différents spécimens que nous avons rencontrés. Le Louvre, South-Kensington, les collections des barons de Rothschild, la galerie Barberini, le musée de Pesaro, nous les ont fournis. Les imitations n'ont pas manqué ;

mais il est aussi facile de les distinguer de la vraie signature du maître, que de reconnaître la différence qui existe entre les sujets traités.



Voici une imitation de la signature de Xanto ; nous la trouvons au Louvre sous le n° 323, *Tuccia portant de l'eau*



dans un crible, avec l'X qui accompagne le monogramme de Francesco de Sylvano, ce sont deux spécimens de contrefaçon de la marque Xanto.

Marques de collaboration avec M° Giorgio, 1533. *De marte i figli alla pietosa Lupa : nel XLIII, lib. de Trogo*



Popeio. Fra Xanto A. da Rovigo I Urbino. British Museum.



Cephale et Procris. Collection Narford. *Fra Xanto A. Rovigiese. I Urbino.*

N

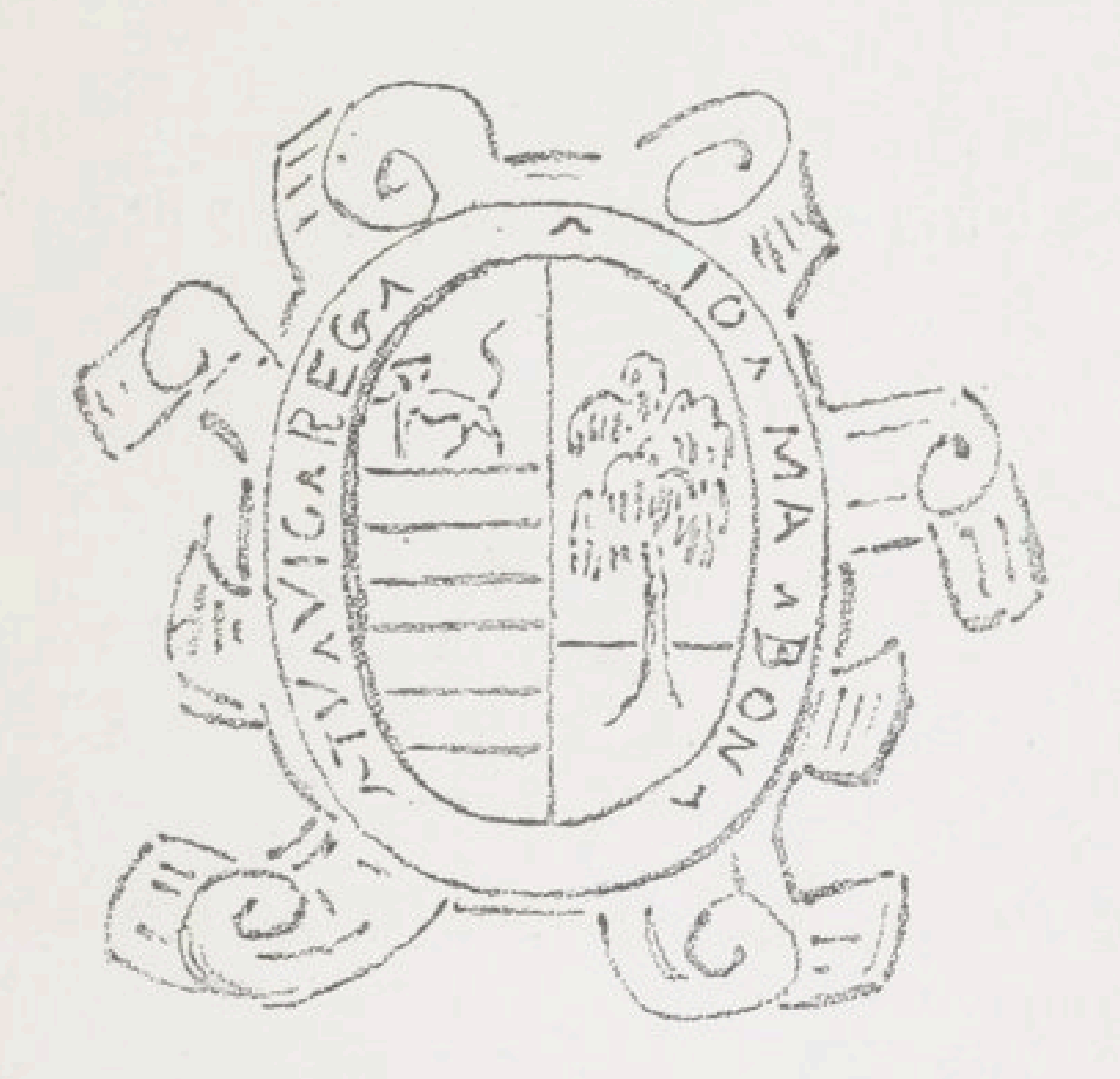
L'Enlèvement d'Hélène, d'après Raphaël. F. Xanto. Plat du Louvre, n° 303.

De 1533. Plat fait par un inconnu en collaboration avec M. Giorgio, dont on reconnaît le décor à reflets. *David et*



Goliath. L'artiste est certainement de l'école de Xanto ; il faut comparer cette pièce avec les nos 311 et 312 G, au Louvre.

Si nous n'avions rencontré qu'une fois ces armoiries,



nous n'eussions pas osé les donner comme une marque.

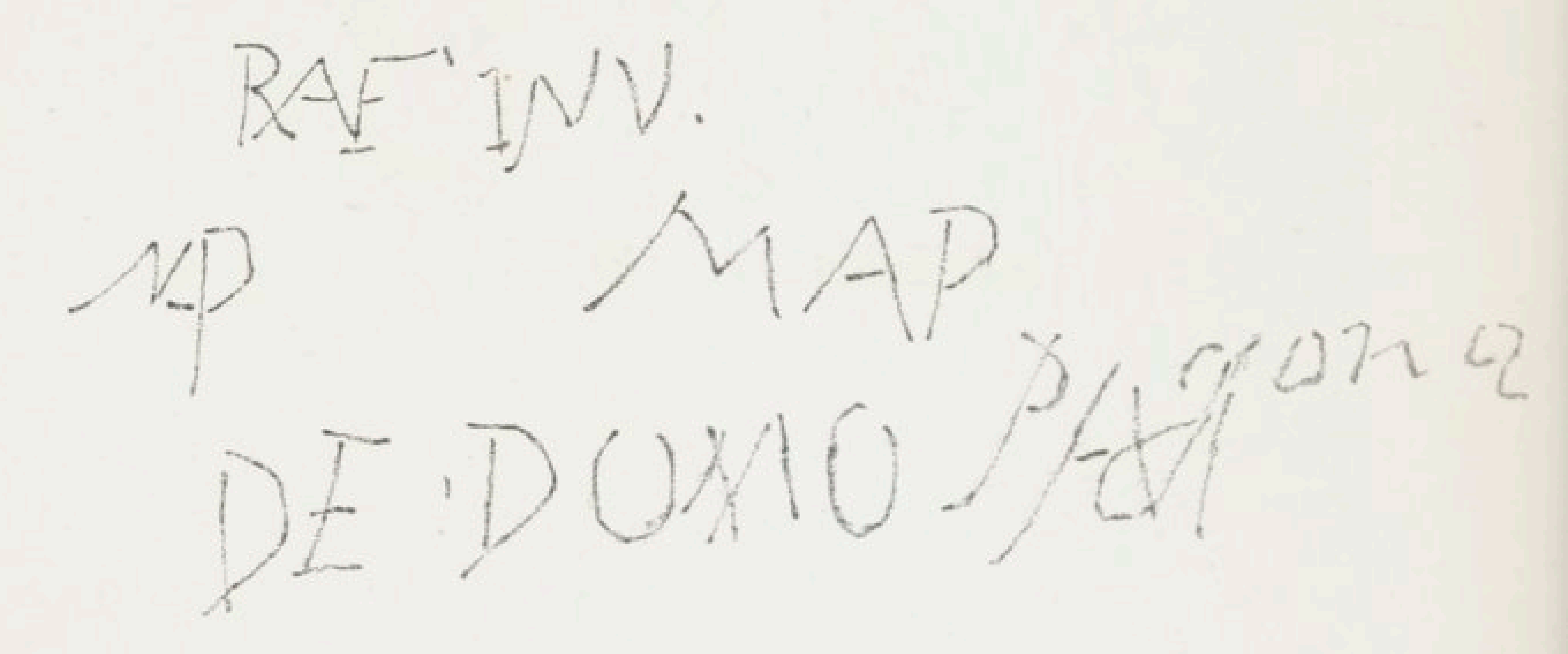
Mais on les voit sous deux plats du musée de Pesaro, cachées au fond du piédouche d'une coupe ; là, elles ne sont pas destinées à être vues et ne font pas partie de la décoration. Les deux pièces dont nous parlons sont de l'œuvre de Xanto ; leur teinte verte est la meilleure des signatures. Au Louvre nous retrouverons aussi, sous des pièces de Xanto, des armoiries disposées de la même façon.

Le Martyre de saint Laurent, collection du baron A. de Rothschild, sur une pierre dans un angle. Au revers l'expli-



cation du sujet et plus bas : *ally* 29 *di Luglio* 1535. Au South-Kensington nous retrouvons la même marque avec 1531.

Gravé au burin après cuisson, derrière une plaque qui



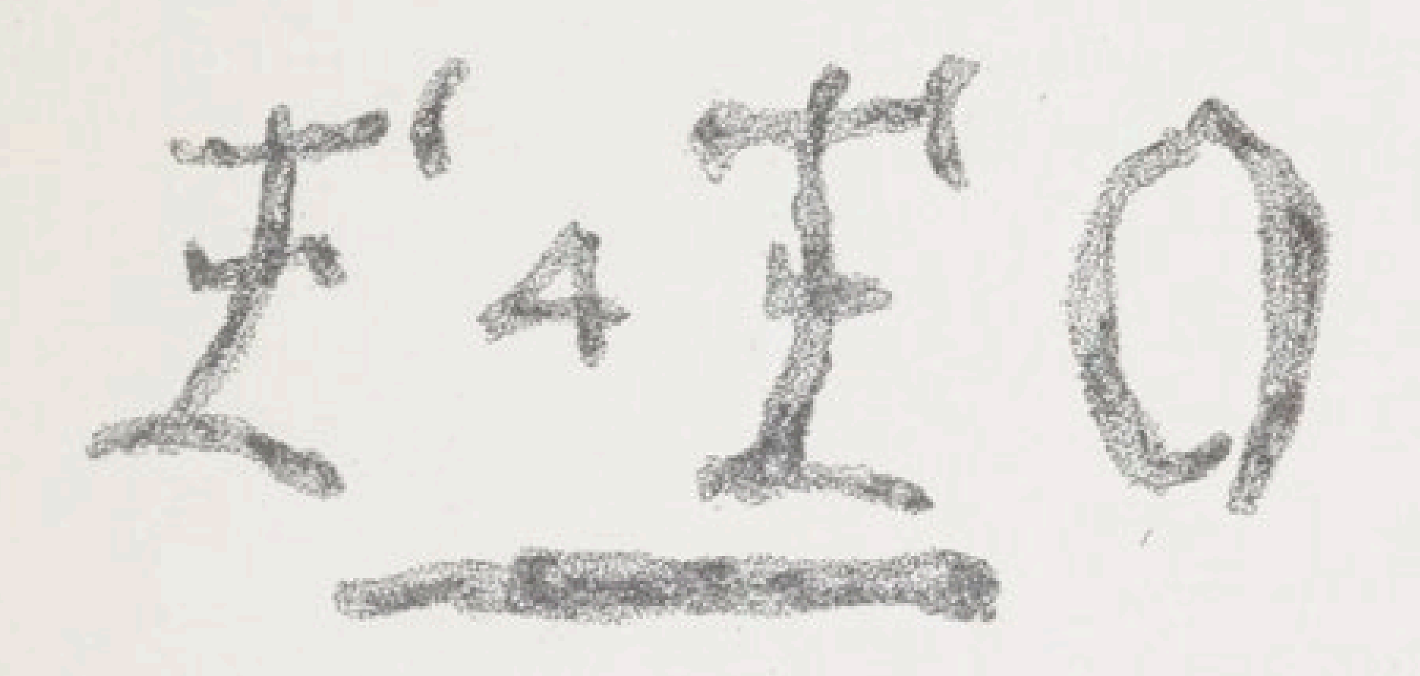
représente *le Mariage de la Vierge*. Pièce merveilleuse du

musée d'Urbino. Les figures sont délicates dans le genre de Nicolo. Les vêtements sont habilement traités, rehaussés de légers traits blancs. Rien ne peut en indiquer l'auteur, mais elle est sortie des mains d'un des artistes les plus habiles d'Urbino, et probablement sous l'inspiration de Raphaël.

De 1540. *Enlèvement d'Hélène*, d'après la gravure de Marc-Antoine sur le tableau de Raphaël. Au fond, une galère sur la mer. A sa proue on lit ces deux lettres :

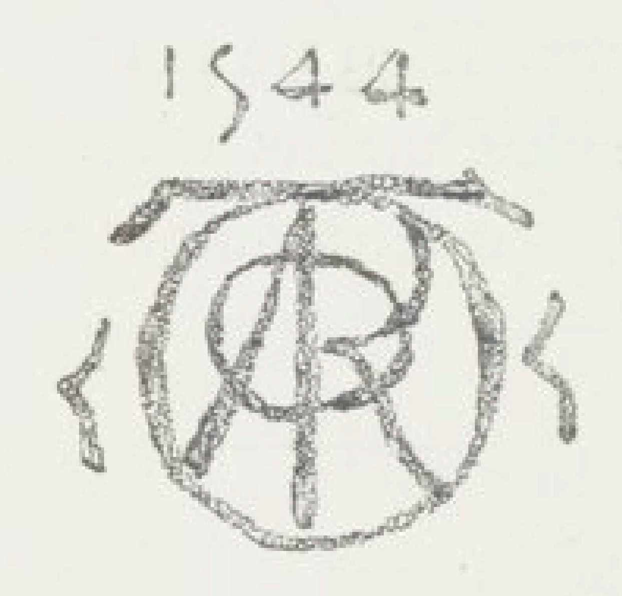
F I

Le Jugement de Pâris, au musée Correr, de Venise, que



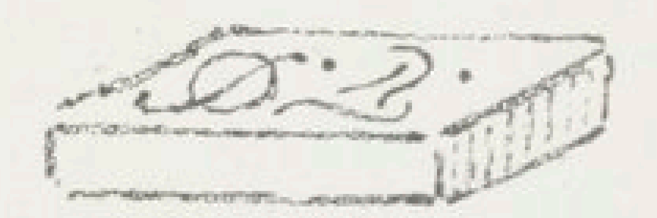
M. Lazari artribue à Orazzio Fontana, dont nous allons citer les œuvres, 1540.

La signature du maître. *Le Rapt des Sabines,* plat de la

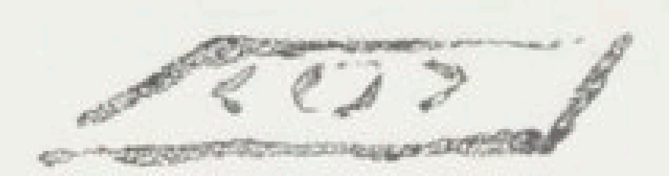


collection Sarraccini, nous trouvons aussi cette signature dans la collection Bernall.

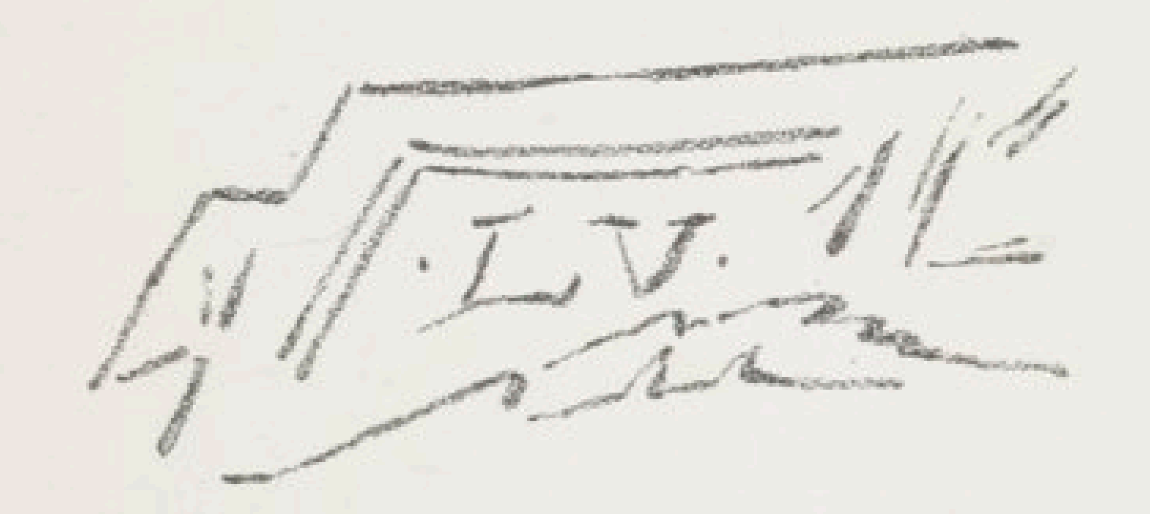
La Prédication de saint Paul. Collection Fontaine. Nous



retrouvons les mêmes lettres sur un quartier de rocher dans la collection Narford; David et Goliath.



Le Massacre des Innocents, d'après la gravure de Marc-Antoine. Plat n° 337, au Louvre.



Grande pièce de la collection Narford. *La Conversion de saint Paul,* attribuée à Orazzio Fontana.

Collection Barberini. Une assiette pleine de détails délicats. Les figures finement dessinées, les chairs admira-

1544

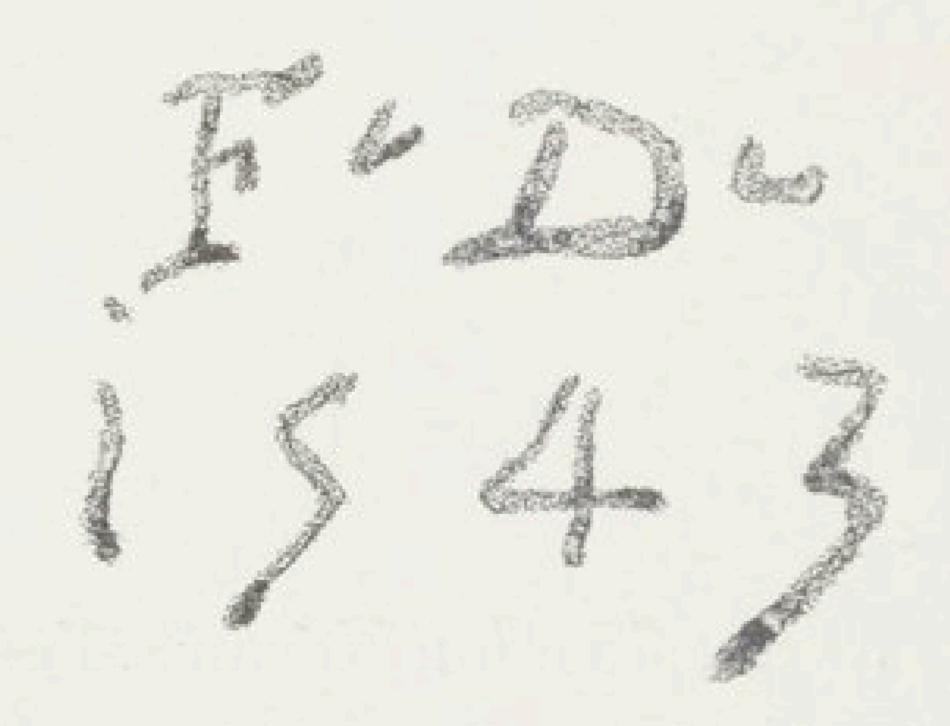
moises · cō . el . popolo .

Vrbino.

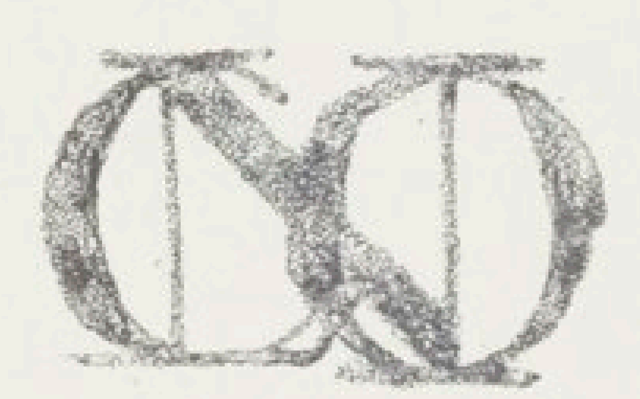
blement traitées, y dénotent la main d'Oratio : la date d'ailleurs est tracée de la main de celui qui a écrit 1544 au-dessus d'Oratio, dans la collection Saraccini.

C M

De chaque côté des armoiries d'un pot à surprise incontestablement d'Oratio Fontana. Collection Rey, de Naples.

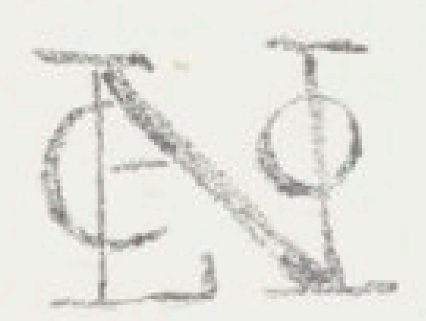


Plat représentant *un cavalier*. Signature de *Francesco Durantino* d'après M. Fortnum. Collection Narford.



Un roi sur son trône, par Nicolo de Fontana, collection Basilewsky.

Nous avons voulu rapprocher ces deux signatures. Ces deux marques attribuées souvent au même artiste ne sont ni de la même main ni du même nom. Ici, nous lisons Ni-



cola, quel est-il? En tous cas, le fragment du *Parnasse* de Raphaël derrière lequel nous le trouvons inscrit, nous montre un artiste digne de la grande famille des Fontana. Lou-

vre, n° 324. Au revers, *El monte de Parnassio con le nove muse et Apollo.* Nous retrouvons encore, de cet artiste, le *Sacrifice de Diane,* au British Museum.

Accompagné de : *Ascupapio et resuscita li morte.* Plat



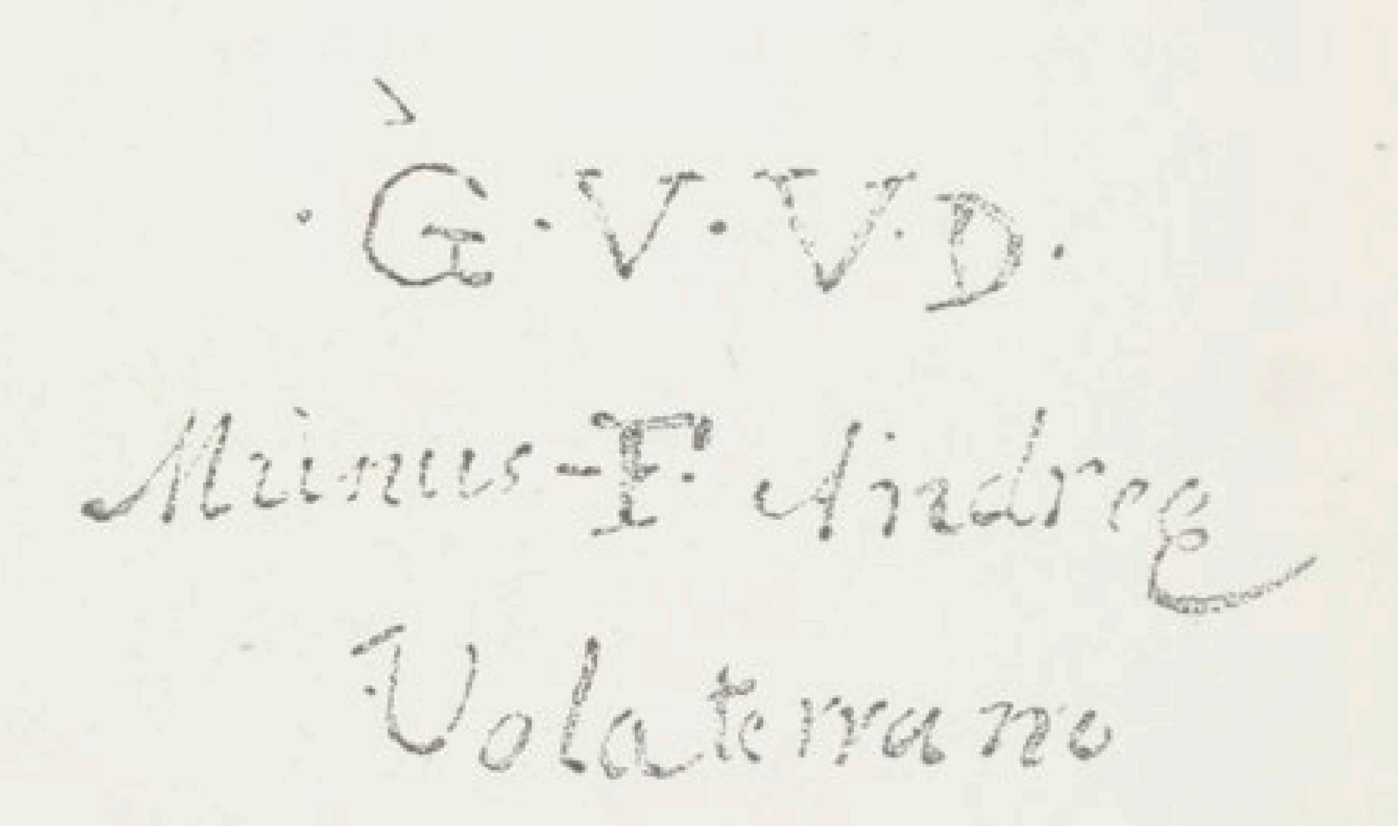
appartenant à Monsig. Cajani, exécuté vers 1540 (Fortnum).

On ne savait à quel pays attribuer ce croissant que nous trouvons tracé par des lignes sous des pièces de Faenza. Il est peint sous une magnifique aiguière appartenant au baron A. de Rothschild. C'est simplement un pan de la



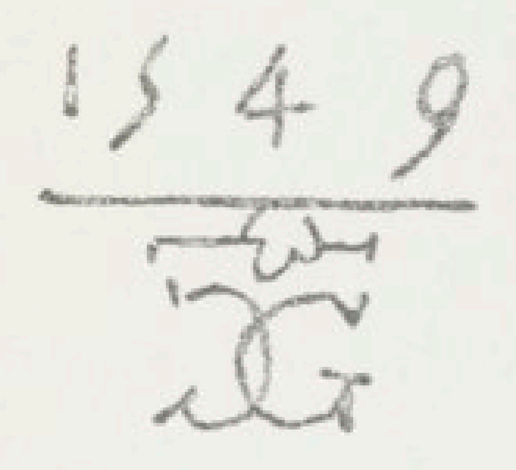
muraille d'Urbino que le grand-duc Cosme prit comme blason. On le voit sculpté à chaque poutre du palais d'Urbino, alternant avec les armes ducales. Ne serait-ce pas là une marque de la fabrique de Fermignagno, tout spécialement protégée par les ducs d'Urbino.

L'Incendie de Troie. Large plat magnifiquement décoré. On peut ainsi interpréter cette marque. Guido. Ubaldo, Ur-



bini, Dux, présent de F. Andreas, de Volturne. Sans nul doute quelque artiste qui, à son arrivée à Urbino, aura voulu montrer son talent à Guidobaldo. Chez le baron G. de Rothschild.

Pour M. Chaffers, c'est la signature de César Cari, qui



aurait commencé à peindre dans la boutique de Guido Merlino, en 1536.



Saint Jérôme arrachant une épine à la patte du lion, 1542. Ancienne collection du marquis Azéglio (Fortnum).

Francesco de Sylvano. Grand plat aux armes de la famille d'Este représentant un combat. Collection du baron

MDXXXI
In urbino nella Botteg di
Francesco de S[illegible]uazzo
X.

A. de Rothschild. On y retrouve un peu du faire de Xanto, mais ce n'est ni son X, ni sa manière d'écrire. Sans la signature nous n'aurions pas hésité à classer cette pièce dans les beaux produits de Ferrare.

Orphée charmant les oiseaux. Il est entouré de divinités marines se jouant dans les eaux. Ce trident qui se trouve mêlé aux poissons ne dépend d'aucune figure, il est ré-



pété deux fois au milieu des flots. Il diffère tout à fait du trident de Caffagiolo. Au revers nous lisons : *Fato in*

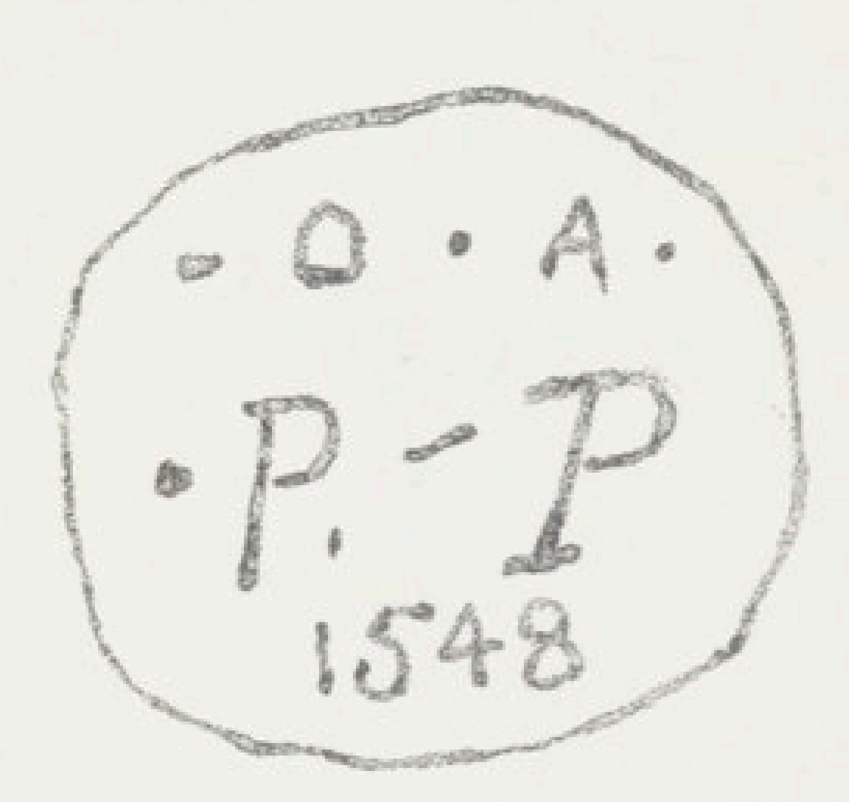
la Bottega de Guido Merligno Vasaro da Urbino, in San Polo a di 30 *di marzo,* 1542. Certainement ce trident doit nous aider à retrouver d'autres œuvres de Guido Merligno. Collection du baron G. de Rothschild.

ñe 1551

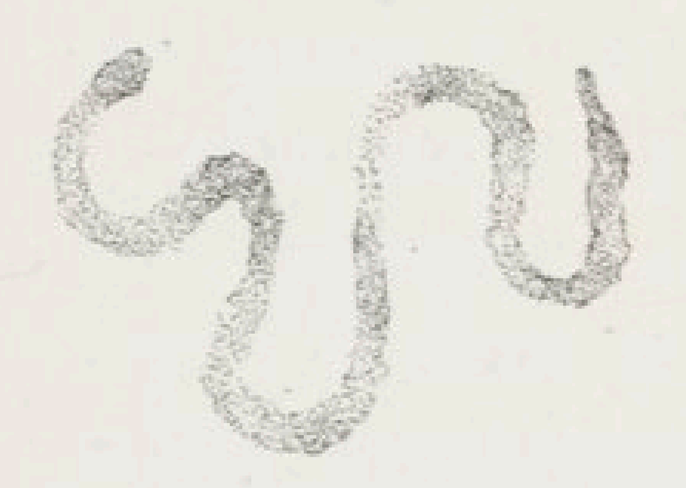
fato in Botega de guidomerlino

Judith venant de couper la tête d'Holopherne. Petit plat n° 357, au Louvre ; au revers l'inscription suivante :

Vedi qui ben pra quanti spade et lanza.
Amor, el somno e una ve douetta.
Col bel parlar, e sue pulite guanze.
Vince Olopherne et leï tornar solettea.
Con un ancilla e con l'horribile tescheo.
Dio ringratiando a mazza nottefretta.



Le Rapt des Sabines appartenant à M. Foresi, de Florence (Fortnum).



Le Jugement de Pâris. Au musée de Pesaro.

Monogramme douteux, donné par Greslou comme signa-



ture de Lucas Cranach ou Lucas Cambiasi : à Genève, sous une pièce décorée en camaïeu.

Musée d'Urbino. Sur deux plats de la décadence. Le

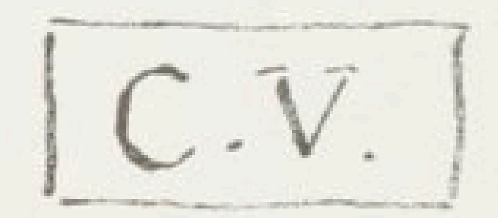
G.^{D}· F.   .G : F. V

premier représente *Vénus fouettant l'Amour,* le deuxième un *satyre surprenant une nymphe.*

.GF.

Sous un saladier à personnages, genre de Castelli, mais certainement d'Urbino. Musée d'Urbino.

Probablement le monogramme de Carlotti Véronèse. Grand plat d'une finesse remarquable, le dessus et le des-



sous couverts des plus riches arabesques de Raphaël, d'un émail et d'une cuisson bien supérieures aux plus belles pièces des Patanazzi.

Pendant longtemps nous avons cru que ce petit danseur n'était pas une marque, mais simplement un ornement employé par les Patanazzi, qui les mêlent à toutes leurs

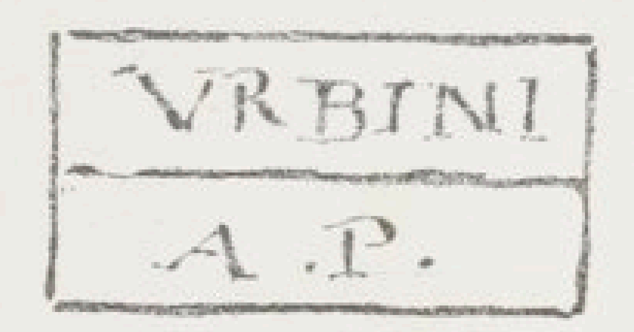


arabesques : maintenant nous l'avons rencontré sous l'ombilic de plusieurs pièces, au Louvre, à Urbino, et comme les amours et les satyres pyriformes de Faenza, de décors ils sont devenus une marque de fabrique.

Indiquée par M. Fortnum comme la marque d'Alphonso

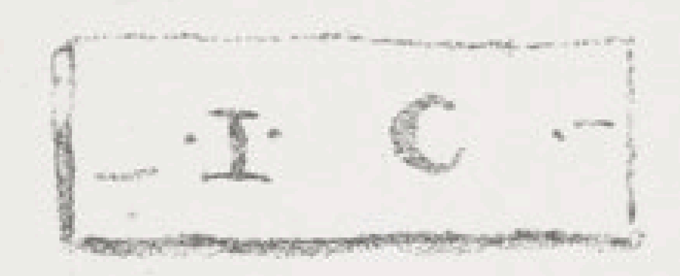


Patanazzi; l'auteur ne l'a pas rencontrée dans ses recherches.

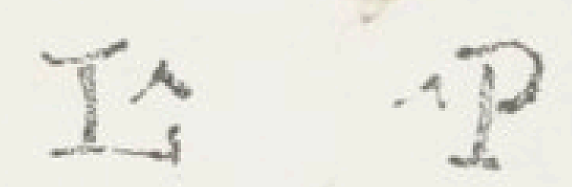


Sous un plat du musée de Pesaro, couvert d'arabesques, et en grosses lettres : *Alphonso Patanazzi fecit.*

Au milieu d'un plat à aiguière, genre des Patanazzi, les

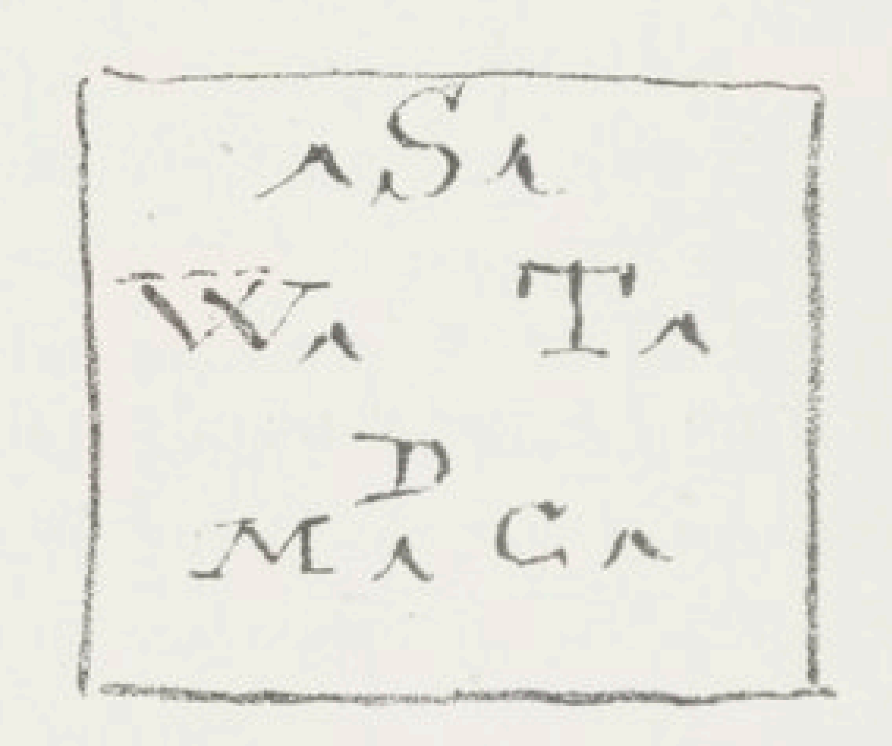


armes sont celles de la Rovère et des Montefeltre. Musée de Pesaro.



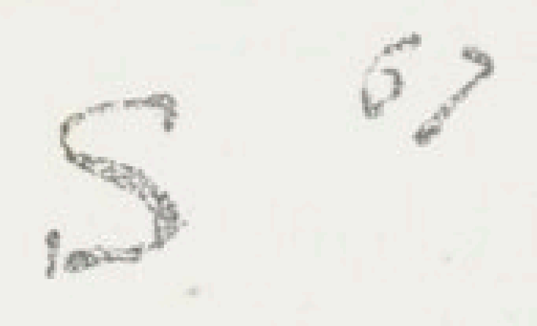
Ludovico Patanazzi ; de chaque côté des armoiries qui ornent le fond d'un plat n° 2132, au musée de Cluny.

Ces lettres et cette date, MDC, entourent les armoiries



qui sont au fond d'un plat des Patanazzi, au musée de Pesaro.

Jupiter et Junon, d'une assez mauvaise époque : au revers : *Horvedi Giove con la sua Giunone.* Louvre, n° 365.



Nous nous bornons ici à faire mention du plat signé : *Vicenzio Patanazzi da Urbino d'anni tredici,* 1620. C'est la seule pièce de ce pauvre artiste de treize ans que Passeri ait signalée.

Sur une assiette qui appartenait à M. Castellani, de

Pompeo
O F! V
1590

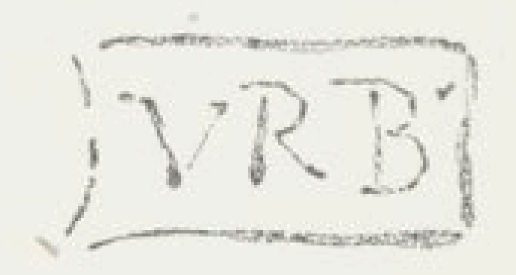
Rome. D'après lui, il faudrait lire : « *Pompei Oratio fecit, Urbino.* 1590. »

Ce serait cet Oratio Pompeï qui serait parti d'Urbino vers cette époque pour aller réformer l'école des Abruzzes. Nous allons trouver au musée d'Urbino une certaine quantité de pièces qui semblent être un travail de transition entre la majolique d'Urbino et celle de Castelli et qui nous montrent comment cette dernière peut procéder presque directement de l'école Métaurienne.

Sous un plat, genre Castelli, mais provenant certainement des manufactures d'Urbino. Fiammingo a laissé des

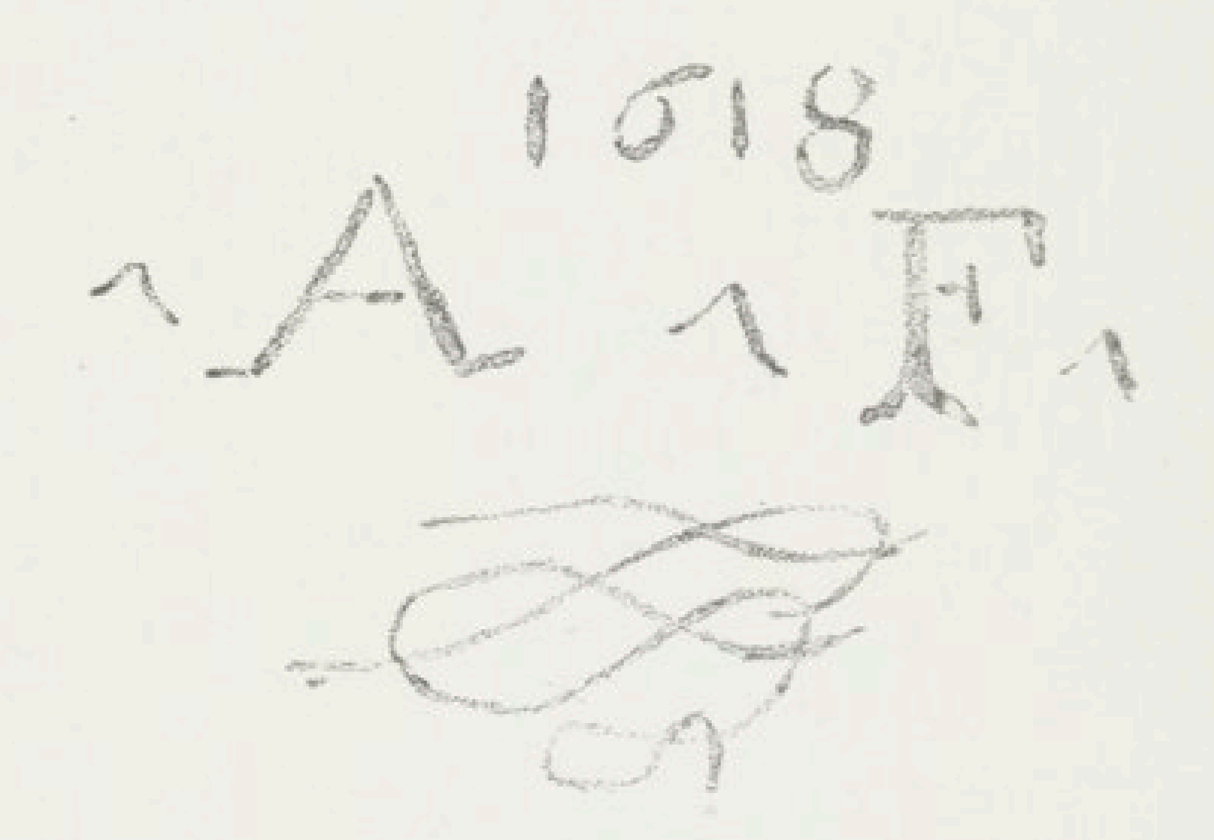
F: M. D 1012·
FIAMINGO
FECIT.

cartons de majolique, dont l'auteur possède un exemplaire qui se rapproche de ce plat du musée d'Urbino.



Cette marque se trouve sous une plaque dont un Grue de Castelli doit être certainement l'auteur. Musée d'Urbino.

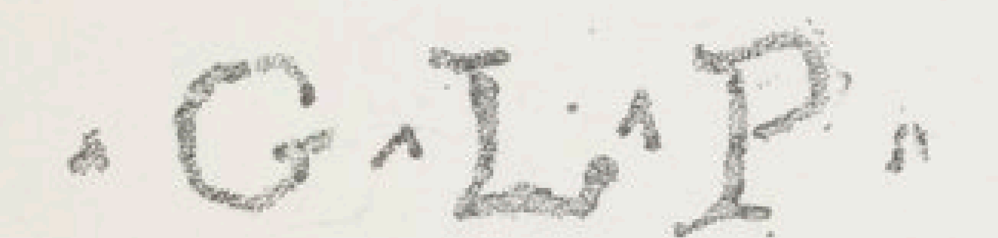
Au revers d'une pauvre imitation de Xanto; aux noirs



verdâtres, aux bleus verts, mais où on sent tout à fait la décadence. Musée d'Urbino.



1630. Grand plat avec grotesques (Fortnum).



1677. *La Décollation de saint Jean-Baptiste.* Au British Museum.

Suivi d'un mot impossible à déchiffrer. En creux dans

ALESSIO
Della

la pâte sous une Madone de la fin du dix-septième siècle, au musée d'Urbino.

GUBBIO

(1480-1553-1875).

Il est difficile de connaître l'époque à laquelle Gubbio a commencé les majoliques. De ce que nous en savons, la ville a suivi la gloire de M° Giorgio. Les produits inconnus avant la venue du grand artiste disparaissent presqu'en même temps que lui : les descendants et continuateurs du maître ne peuvent, après sa mort, les sauver de l'indifférence.

Dans l'œuvre de M° Giorgio, nous ne trouvons pas de date inscrite avant 1519, et encore, jusqu'ici, ne l'avions-nous rencontrée que sur des pièces couvertes d'ornements. Mais nous l'avons relevée, à Gubbio même, sous un plat superbe, représentant l'Annonciation et conservé dans la famille Brancaleoni. Sans doute M° Giorgio ne se sentait pas encore assez sûr de lui pour signer ses compositions avant cette date ; pourtant, dès 1498, la ville avait cru devoir l'appeler au patriciat ; et pour qu'une ville italienne donnât cette charge importante à un étranger, il fallait que, par son talent, il eût acquis déjà l'estime et l'admiration de ses nouveaux concitoyens.

Giorgio Andreoli était statuaire à Pavie : il suit d'abord la voie des della Robbia, mais, dès 1489, il nous donne, signé de son nom, à Sèvres, l'Ecce Homo, où apparaissent



Gubbio.

déjà les reflets métalliques. Où cette pièce fut-elle exécutée? M. Jacquemart l'attribue à Pavie : quand donc commencera-t-il à Gubbio, pour mériter, dès 1498, le patriciat (1). Les cités d'Italie étaient assez jalouses de leurs privilèges, pour ne pas nommer à leur tête un artiste arrivé nouvellement d'une ville étrangère !

L'œuvre de Giorgio est considérable. Avant d'en arriver à signer de son nom les pièces importantes que nous rencontrons en Italie, en France, en Angleterre, il produit une quantité de majoliques, moins artistiques de dessin, mais gracieuses de formes, élégantes, dont il recouvre les reliefs de reflets métalliques. Il n'y a pas à les confondre avec les fruttorie de Pesaro, aux reflets nacrés. C'est l'or aux teintes chaudes et brillantes qu'il emploie toujours.

Jusqu'en 1519 nous ne voyons sous ses œuvres qu'une lettre, grassement tracée, qu'il change souvent; quand il sera dans tout l'éclat de son talent, c'est l'N aux reflets métalliques que nous trouverons à côté de sa signature. Nous n'avons rencontré aucune lettre précédant le D, mais sous des plats, où la main du maître est reconnaissable, nous avons successivement relevé D, E, I, M, N, P, R, X : Ne faut-il pas se demander si M° Giorgio n'avait pas choisi une lettre pour chaque série de ses travaux?

Quant à la collaboration de M° Giorgio avec Xanto, nous en avons parlé à Urbino (2); d'aucuns s'appuyant sur Lazari, prétendent qu'Andréoli, après avoir perfectionné l'art des reflets, prêtait ses pinceaux pour enluminer l'œuvre des autres maîtres. M. Jacquemart n'a pas hésité à pousser un cri de détresse à ce qu'il appelle une profanation. Oui, certes, M° Giorgio a collaboré avec Xanto : nous en trouvons des traces évidentes au Louvre, chez les barons de Rothschild,

(1) Voir Introduction, page 12.
(2) Voir *Urbino*, page 58.

au British Museum, tous deux se sont prêté mutuellement leur science et leur talent, mais de là à penser qu'Andréoli a mis son art au service du plus offrant, il y a loin. Nulle part nous ne voyons un plat de M° Giorgio, où nous puissions reconnaître d'autre collaboration que celle de Xanto, dont les n° 299 et 303 du Louvre nous donnent un exemple et la gloire du maître n'en peut être atteinte.

M° Giorgio a produit quelques pièces sans rehauts métalliques. Pour nous, nous n'en avons rencontré qu'une au musée de Pesaro : Judith coupant la tête d'Holopherne. Nous n'y voyons pas la vigueur qu'on pourrait attendre de l'artiste qui a donné le saint Jean de Marc Aurèle ; et, sans sa signature, ce plat passerait inaperçu et se confondrait avec les pièces ordinaires de l'école métaurienne.

Il ne s'est pas borné aux historie. Il rivalise avec Pesaro pour les amatorie. Là encore, comme dans les pièces à reflets, il surpasse ses prédécesseurs, et les deux coupes du musée de Cluny, 3006 et 3007 (nouveau catalogue) peuvent donner une idée de la finesse de touche à laquelle il était arrivé.

Avec Giorgio Andréoli, ses deux frères Salimbene et Giovanni étaient venus à Gubbio. Ils nous ont laissé peu de traces de leur passage. Salimbene, seul, signe deux plats armoriés du Louvre, les n°s 476 et 478. Les revers aux rinceaux légèrement filés, nous prouvent l'influence du maître. Quant à Giovanni, nous ne trouvons rien de lui. Vicenzio, son fils, est encore un inconnu pour nous. Jusqu'à présent nous n'avons de lui qu'une signature, prise à la manufacture moderne de majoliques de Gubbio ; là on nous a donné comme certain le monogramme que nous reproduisons plus loin. Perestinus, qui signe au Louvre un bas-relief de 1536, est un des derniers artistes de la fabrique, et quand M° Giorgio meurt vers 1540, il emporte avec lui dans la tombe, et le secret de son art, et la célébrité de Gubbio.

De nos jours le commandeur Fabbri, syndic de la ville, a voulu redonner à Gubbio son antique renom. Depuis longtemps il s'applique à retrouver les lustres métalliques : ses essais sont heureux : d'ailleurs il a près de lui, dans la demeure du marquis de Brancaleoni, des pièces hors ligne qui peuvent lui servir de modèle.

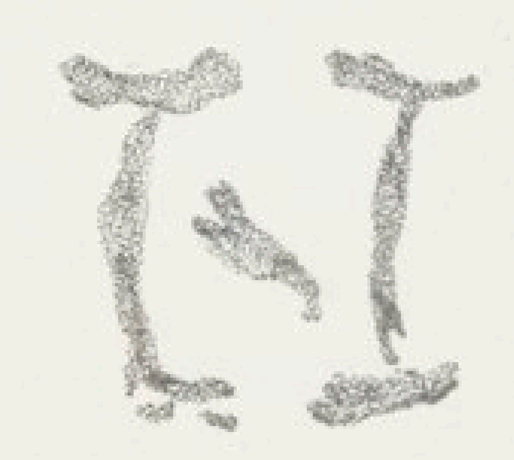
Les produits de Gubbio, généralement sans marques ni sigles, se perdent facilement dans l'école métaurienne. Certaines pourtant peuvent se reconnaître ; généralement d'une composition harmonieuse, le dessin est d'une faiblesse extraordinaire. Ce qui en fait le mérite, ce sont les rehauts métalliques auxquels l'école s'est tout particulièrement attachée ; les rouges sont profonds, bien dégradés et tiennent le milieu entre le Gualdo et l'Urbino. Dans quelques pièces le lustre est verdâtre, mais caressé par la lumière, il s'irise de teintes brillantes qui diffèrent essentiellement du nacré de Pesaro.

Le nombre des artistes de cette fabrique est très limité. Avant 1498, à une époque indéterminée, mais que nous penserions volontiers se rapprocher de 1489 (date de *l'Ecce homo* de Sèvres), Andréoli arrive à Gubbio, avec ses deux frères Salimbene et Giovanni.

1520. Vicenzio, fils d'Andréoli.

1536. Perestinus.

Pour M° Gileo, dont Passeri fait mention, et dont nous n'avons pas trouvé d'autres traces dans nos recherches, il faut attendre de nouvelles données qui lui assigneront une place dans les ateliers ugubiens.



Sous une petite frutteria, avec *Agnus Dei* en relief. Au South-Kensington, n° 8895-63.

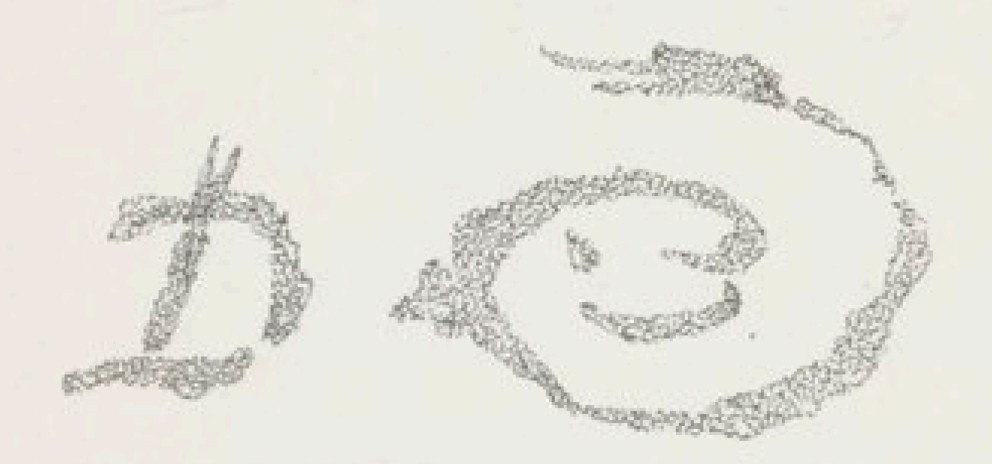


Cette marque nous est donnée par M. Fortnum qui l'a trouvée au British Museum.



Greslou cite cette marque comme celle que M° Giorgio aurait adoptée à son arrivée à Gubbio, aussitôt après son départ de Pavie ; mais il n'indique aucune pièce, sur laquelle il l'ait rencontrée.

Œuvre de M° Giorgio.



Sous un petit plat à reflets de la première manière de M° Giorgio : nous rencontrerons souvent le G renversé dans les débuts du maître. Musée de Gubbio.

L'Italie en pleurs, d'après le *Massacre des Innocents* de

F.P.

Bandinelli. Dans une conque, des armoiries accompagnées de ces deux lettres et comme devise au revers. 1531. *Fra larme el fuveo sta, dal XX al XXX Italia.* N° 313, au Louvre.

Quatre fois répété sous un plat à reflets métalliques



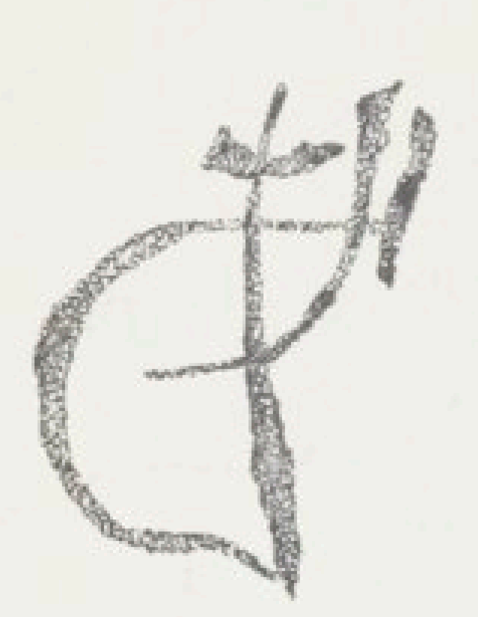
entouré de feuilles irisées. Au centre un jeune seigneur.

Première manière du maître. Musée de Gubbio. C'est cette marque que Pesaro va copier aussi servilement que possible (1).

Deux cavaliers : l'un, la lance en arrêt, l'autre portant



un étendard de la première époque de Gubbio. South-Kensington, n° 7682-61.



Saint Pierre, d'après le Pérugin. Plat de la collection de monsig[re] Cajani, de Rome.

---

(1) Voir *Pesaro*, page 39.



Céphale et Procris de la collection Narford. Collaboration de Xanto et de M° Giorgio (1).

Coupe : au fond un N fleuronné. Jaunes et rouges métal-



liques ; revers d'émail rosé, orné de volutes jaunes métalliques, n° 535 du Louvre.



Un petit amour d'assez médiocre exécution, mais à reflets métalliques remarquables. Petit plat du musée de Pesaro.

---

(1) Voir *Urbino*, page 58.

Sous un coquetier de la collection de M. Rey, de Naples,



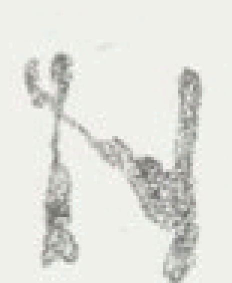
à reflets métalliques. Nous voyons la même lettre plus grande au British Museum, *le centaure Nessus.*

Sous un plat aux armes de La Rovère, au musée de Pesaro. Nous retrouverons cette marque à Cluny sous le n° 2936,



au South-Kensington n° 8903-63, — 8910-63, avec la date de 1575; 8961-63.

Accompagné de la signature de M° Giorgio sous le n° 251



du Louvre, représentant un enfant nu, debout, tenant une épée et un bouclier.

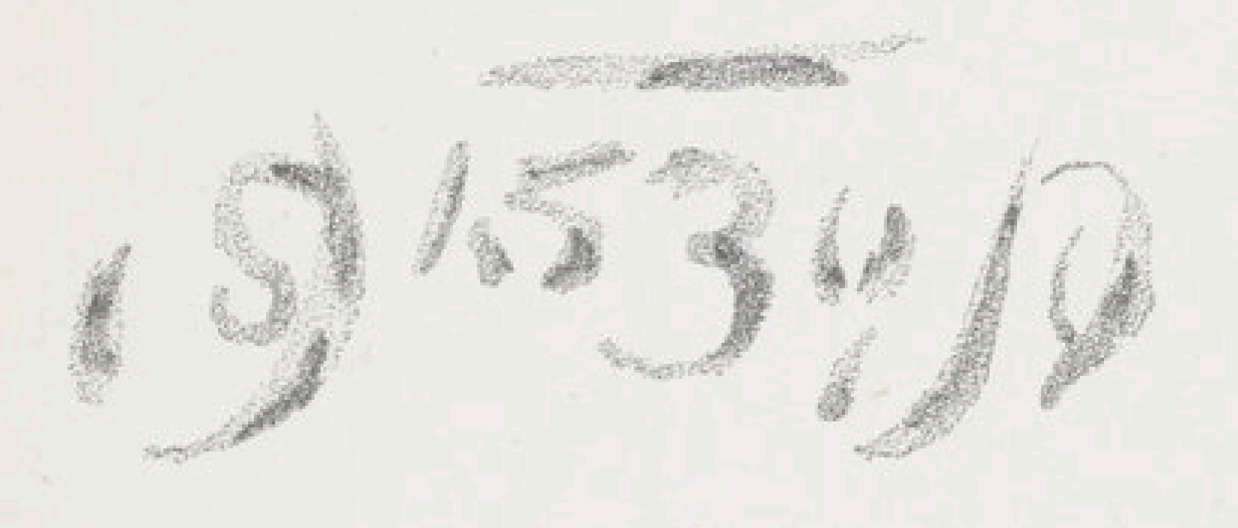


Plat couvert de riches rinceaux Médicis et à reflets métalliques. Chez le baron A. de Rothschild.



L'Enlèvement d'Hélène, d'après Raphaël. Signé Francesco Xanto. Marque de collaboration. Louvre, n° 303.

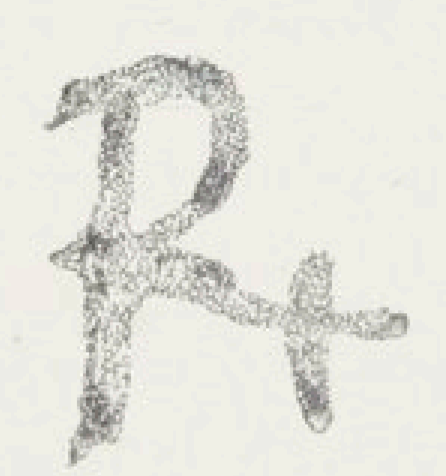
Grand plat : au centre, *une statue de femme*, en grisaille verdâtre, vêtue de rouge ; tour vert pomme, que nous retrou-



vons dans plusieurs pièces de premier mérite de M° Giorgio. Musée de Pesaro.



Plat décoré de rinceaux médicis verdâtres, rouges métalliques ; au centre, *un portrait d'homme*. Musée de Pesaro.



Au musée Correr, à Venise, accompagné de la signature de M° Giorgio ; entourage de grotesques.

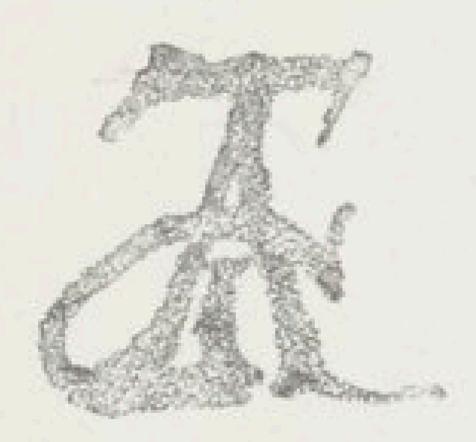


1538. Au musée Correr.



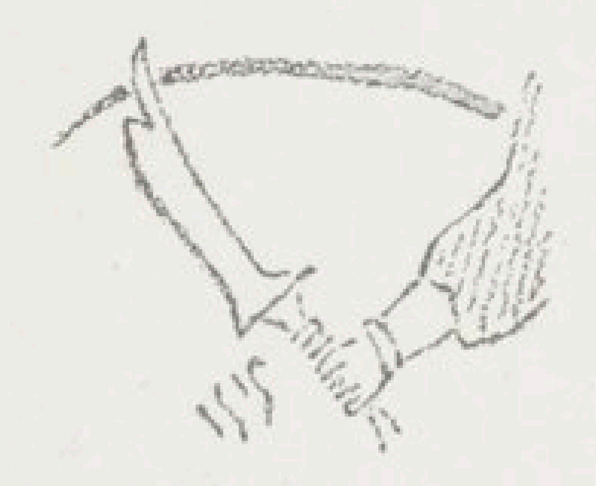
Accompagné du G de M° Giorgio : petit plat à reflets de la première époque de Gubbio. Musée de Pesaro.

La série des lettres que nous avons trouvée sous des pièces, incontestablement de Maestro Giorgio, est épuisée. Nous allons maintenant nous occuper des monogrammes et des signatures du maître.



D'après M. Jacquemart, cette marque serait postérieure à M° Giorgio. Greslou la cite comme monogramme du maître. M Fortnum pense que c'est la signature de Fontana, dont la pièce aurait été lustrée par M° Giorgio. Il l'a trouvée sous un plat représentant saint Jérome dans le désert. C'est à titre de renseignement que nous croyons devoir la mentionner ici.

D'après Passeri, nous devrions considérer cette marque comme de Pesaro. Mais il faut, pensons-nous, se rallier à



l'opinion de M. Fortnum, qui la croit de Gubbio. Sous une pièce de la collection Bernall.

1518. Au centre d'une assiette considérée longtemps

comme étant de Faenza. Mais le fonds jaune métallique sur lequel elle se trouve est bien d'origine ugubienne.



D'ailleurs le carré coupé et la pataraffe de Gubbio s'y retrouvent.

Ces deux marques, nous les verrons encore sous un plat de la collection du baron A. de Rothschild avec la date de 1518; puis au musée de Pesaro, en bleu simplement



sous un plat sans reflets de M° Giorgio qui représente *Judith avec la tête d'Holopherne* qu'elle met dans un sac porté par sa servante.

Une des devises favorites du maître. Nous la reverrons sur tant de pièces de Gubbio, mêlée aux ornements des

plats, que nous avons cru devoir la mentionner dans l'œu-

S.P.Q.R. 1519

vre de Giorgio. Musée de Pesaro, baron G. de Rothschild, Louvre.



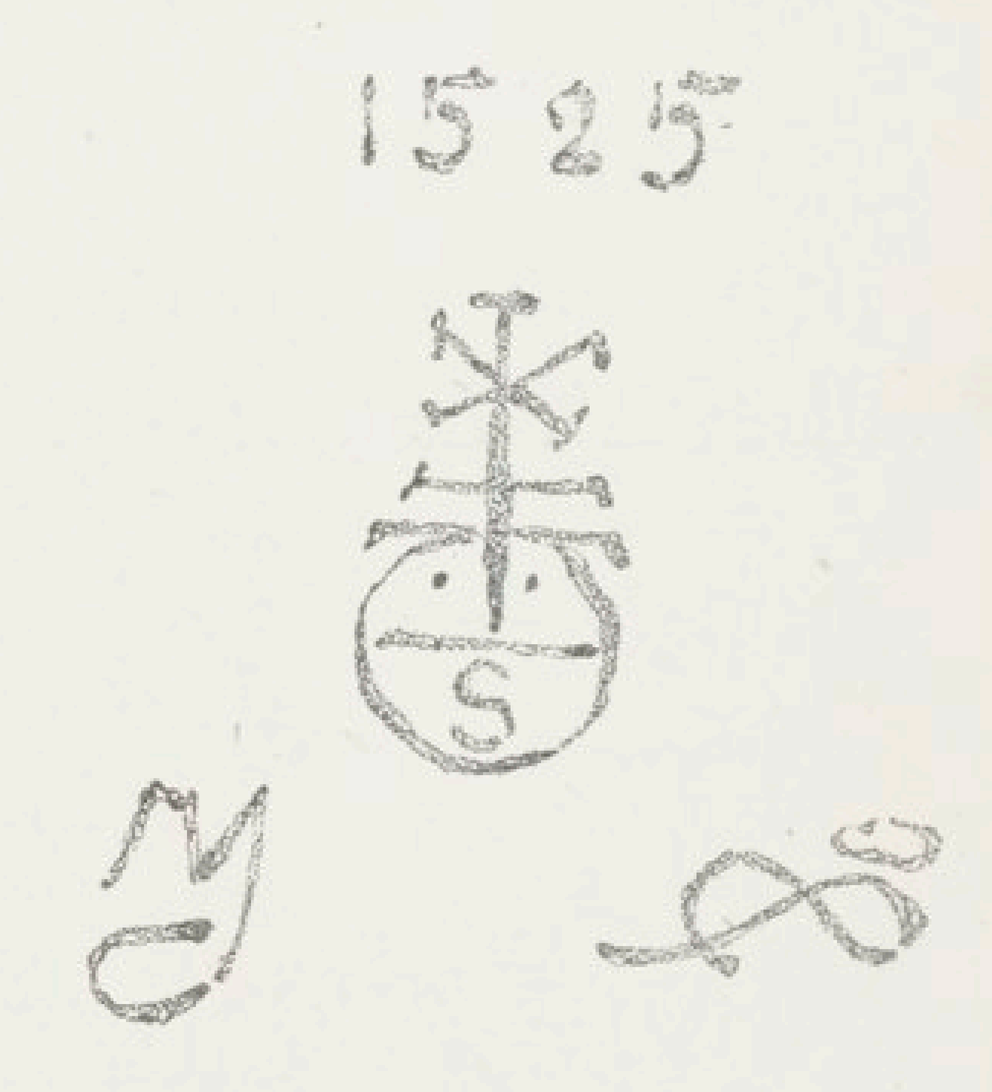
Dans deux cartouches faisant partie d'une ornementation Médicis à reflets. Assiette appartenant au baron A. de Rothschild.

Signatures de M° Giorgio.

1519

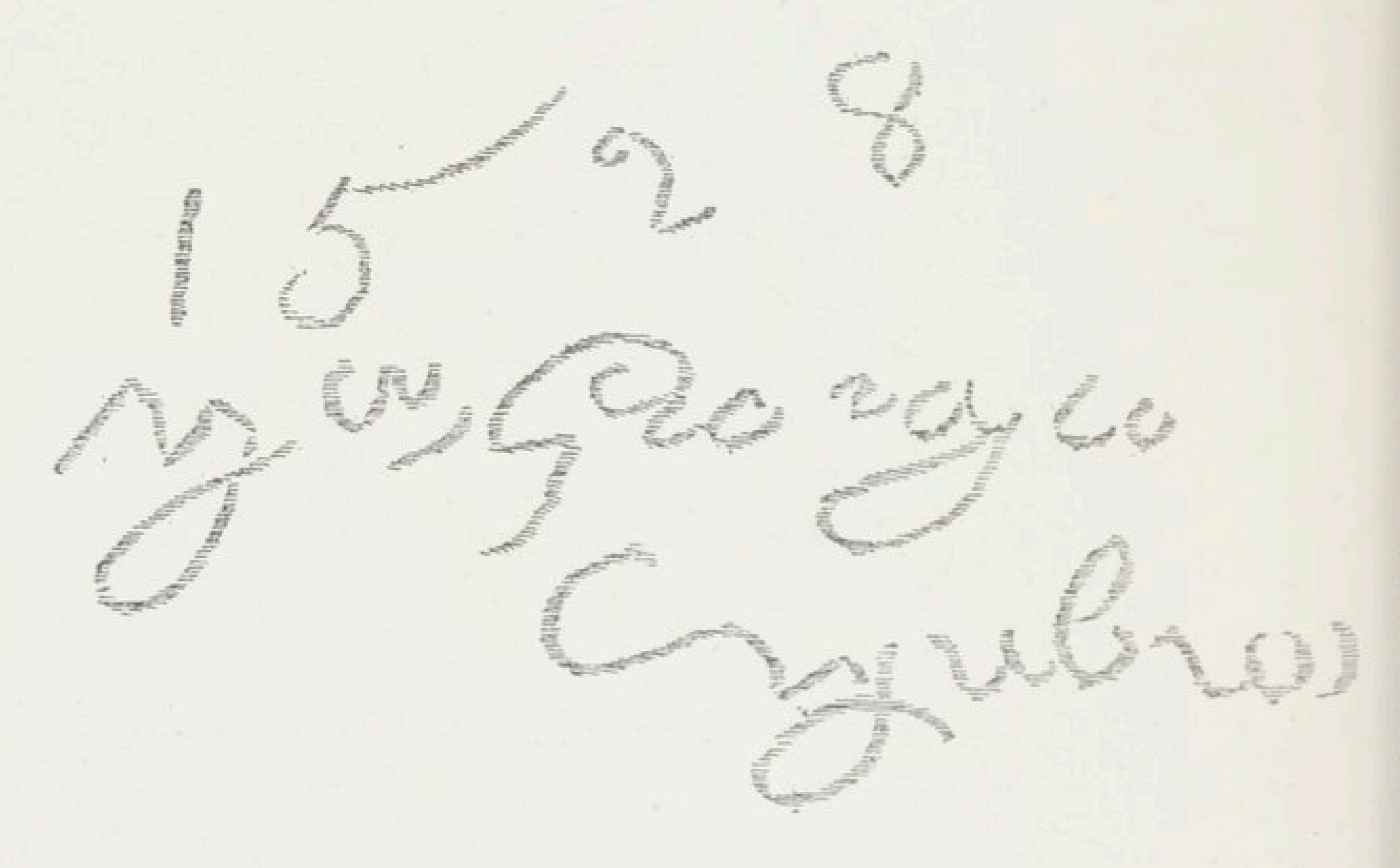
L'Annonciation. Grand plat appartenant au marquis Brancaleoni, de Gubbio.

Donnée par M. Fortnum, comme trouvée sous une pièce



de la collection Henderson. Nous la voyons aussi au Musée Britannique.

Sainte Marie Madeleine, parfumant les pieds du Christ,



sur fond bleu. Une des plus belles pages du maître ; le

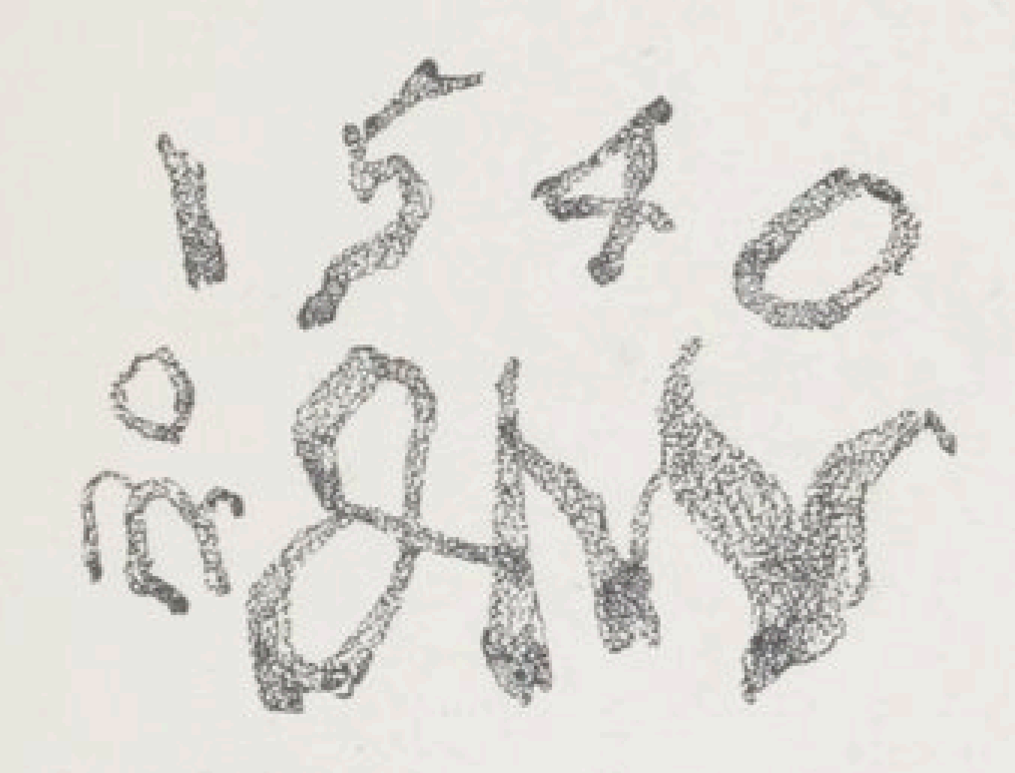
bord est couvert de fleurs rouges, vertes et jaunes, d'où s'échappent des amours et des chimères. Coll .Brancaleoni, de Gubbio.

Nous retrouvons ces différents monogrammes un peu partout. Le maître signait ainsi des pièces peu importan-



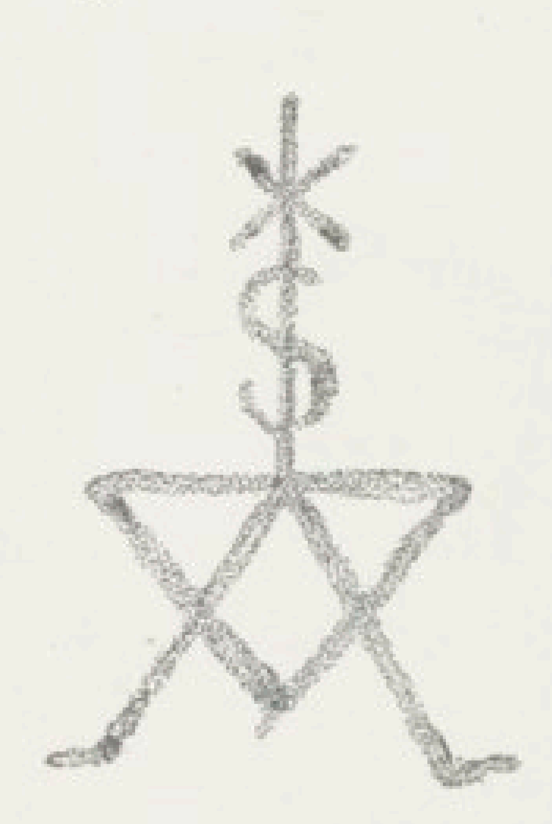
tes, que nous admirons aujourd'hui au South-Kensington, à Pesaro, chez M. Castellani, à Rome, et chez le baron G. de Rothschild.

Nous trouvons dans M. Fortnum cette marque avec 1541 ; à cette époque M° Giorgio était mort ; mais M. Cas-



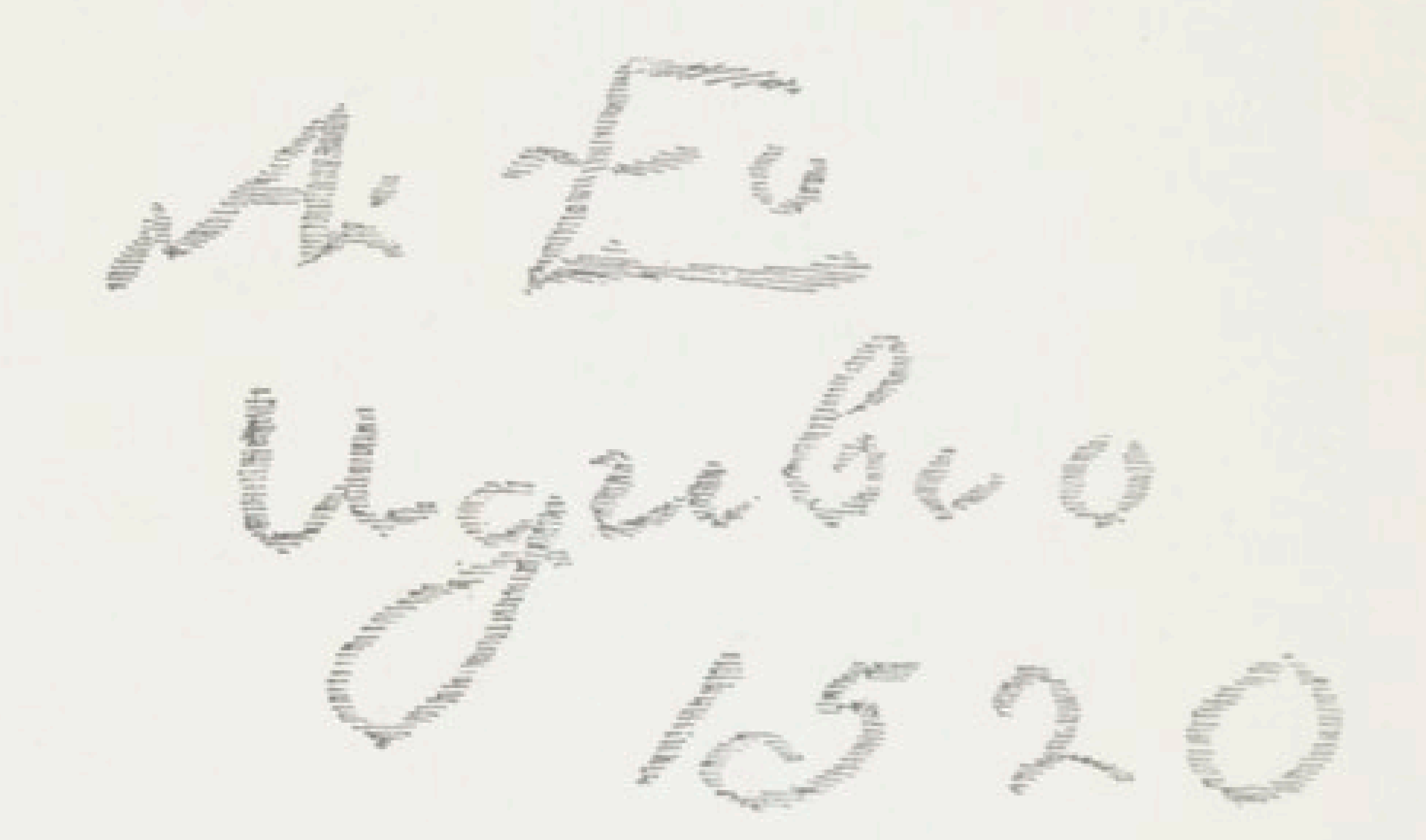
tellani l'a possédée dans sa collection datée de 1540 et, d'après le mérite de l'œuvre, elle pouvait être attribuée à M° Giorgio.

Au Louvre sous les deux assiettes n° 476 et 478. Malgré les critiques, il faut, pensons-nous, l'attribuer à Salimbene, frère de M° Giorgio. Ce sont deux coupes armoriées,

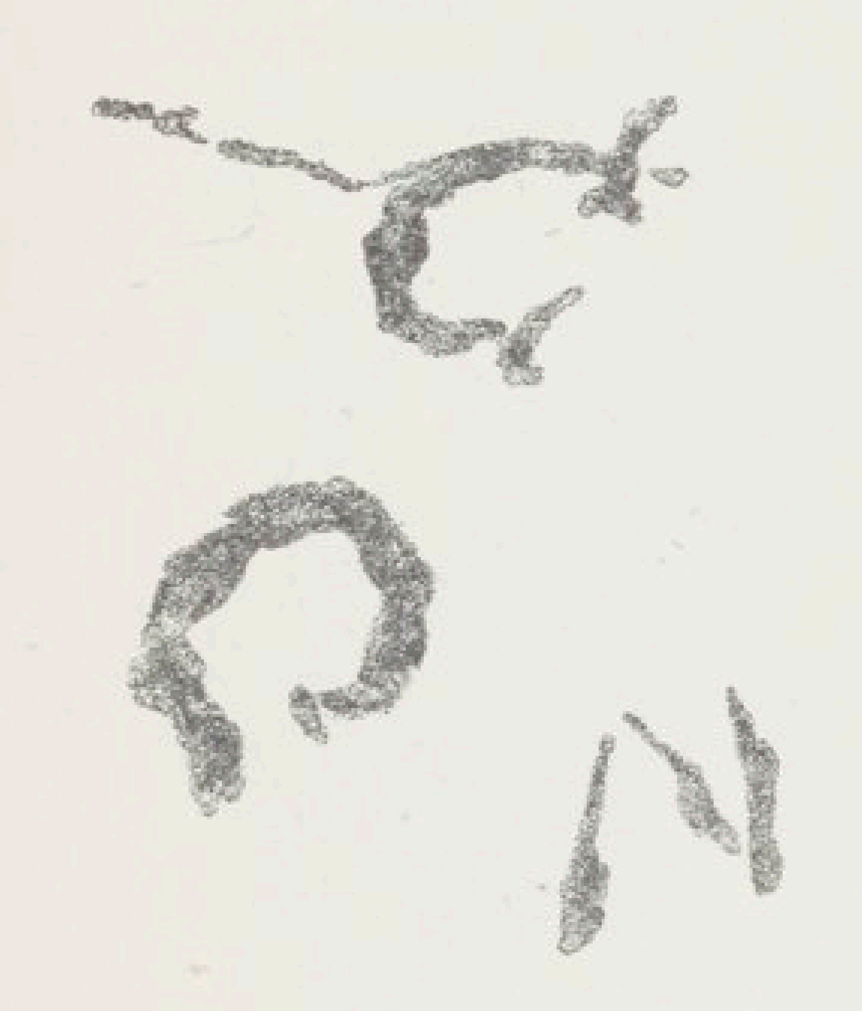


à larges bords ; au fond, un écu coupé, au 1er, d'azur au croissant d'argent, au 2e, d'argent à la tête de nègre séparés par une fasce de sinople.

Nous ne connaissons pas de pièce authentique signée de Vicenzio. Cette marque, que j'ai relevée à la manufac-



ture d'IMITATIONS, à Gubbio, m'a été donnée par le directeur comme certaine. Nous ne la mentionnons qu'à titre de renseignement.



1535. Citée par Fortnum, sans indication.

Enfant jouant avec un ballon, sur lequel est cette marque. Le tour est couvert d'arabesques sur fond bleu. As-



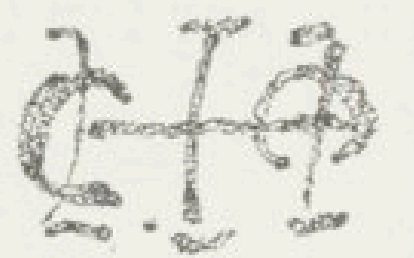
siette à reflets, au revers les rinceaux de Gubbio. Louvre, n° 481.

Marque des ateliers de Gubbio, qu'il ne faut pas confondre avec le carré de Faenza, dont chaque extrémité se termine par une boucle. Nous la trouvons à Cluny sous un plat à godrons : *une femme tenant une flèche au bout de la-*

quelle est un cœur; le tour est orné d'arabesques à fond jaune. Cette marque est la même, agrandie, que celle qui



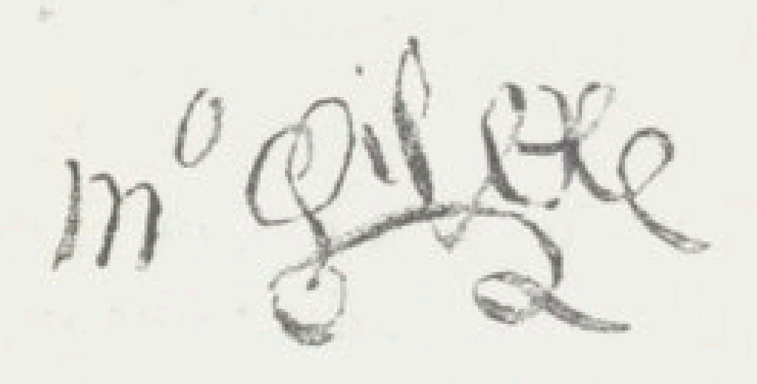
accompagne le G de M° Giorgio sous une pièce de la collection du baron A. de Rothschild.





Collection Gagliardi. Décoration Médicis (Fortnum).

Passeri ne sait à qui attribuer cette marque, qu'il signale dans son ouvrage. M. Delange la donne simplement à un



inconnu. Pourquoi ne pas croire à un artiste qui se serait

appelé M° Gileo? Ne decouvrons-nous donc pas souvent des noms d'artistes inconnus jusqu'ici.



Sous une tasse de la collection de M. Fortnum, avec la date de 1543.



Don de Mme C. Lévy

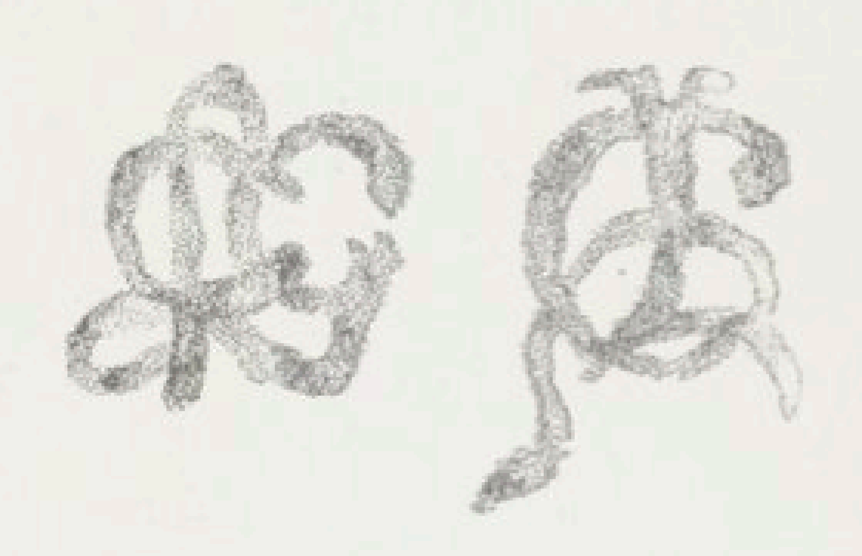
Trophées, genre Médicis. Plat de la collection Barkers, avec la date de 1540.

Ces deux marques ont été attribuées à bien des fabriques différentes, à Faenza, à Gualdo, enfin nous croyons



devoir les rendre à Gubbio. La deuxième est accompagné sous le plat 318 du Louvre d'un rond pataraffé qui n'est autre que la signature de M° Giorgio.

La première est au South-Kensington, avec la date de 1536, n° 2646. Au revers est écrit : *Alseo ch' segue sua diva Aretusa;* sous le n° 318, c'est Hercule combattant Cerbère ; au revers l'inscription : *Colui ch' Cerbar subiugo yvinse*. 1536.



Maintenant nous n'avons plus qu'à donner la signature du commandeur Fabbri, syndic de Gubbio, qui dirige aujourd'hui une manufacture de majoliques. L'art du feu semble, dans ce pays, l'apanage du patriciat.

GUALDO

(COMMENCEMENT DU XVIe SIÈCLE).

Par son procédé, ses reflets, Gualdo se rattache à l'école métaurienne. Nous n'avons malheureusement ni noms d'artistes ni marques de cette fabrique dont on a souvent attribué les produits à Gubbio. Pourtant, une fois que le rouge de Gualdo vous a frappé les yeux, on ne saurait l'oublier; aucune fabrique n'est arrivée à la puissance, à l'intensité de son lustre rouge, qu'elle emploie exclusivement. L'aiguière du Louvre, n° 540, nous donne une idée complète de la majolique de cette manufacture. La couleur en est un peu terreuse; les jaunes sont moins verdâtres que ceux de Gubbio; les bleus de fonds sont intenses et rappellent ceux de Caffagiolo.

L'aiguière du Louvre a été classée comme Gubbio, et justement M. Darcel s'est plu à remarquer la puissance du reflet rubis et l'émail intérieur plus rosé que le Gubbio; il ne faut que la comparer avec les pavés n° 547, pour ne pas hésiter dans cette attribution.

Le plat de Cluny, n° 3038, est aussi du Gualdo. Dans un médaillon central rouge intense bondit une chèvre, bleue; le tour est séparé en quatre parties, deux à longs rayons tendant au centre, et deux à écailles, du rouge qui est spécial à la fabrique. Il faut attendre de nouvelles pièces pour avoir quelques données sur cette manufacture, qui n'est connue que depuis peu d'années.

FORLI

(1466-1564).

En 1396, Jehan des Poteries (Johannes à Bocalibus), *naguères à Forli, aujourd'hui à Pesaro,* figure dans un acte notarié consacré par Passeri (1). C'est la première mention de la manufacture de Forli que nous possédions aujourd'hui. Sous bien des rapports, on a pu confondre ses produits avec ceux de Faenza, dont ils se rapprochent énormément; mais un des caractères qui peuvent désigner aux collectionneurs les pièces de Forli, sont ces noirs irisés qui nous ont fait attribuer à ce centre le coq de Cluny, daté de 1466, n° 2085. Les noirs du plat du Louvre, n° 93, *Crassus,* sont aussi fort remarquables. Quant au n° 92, nous ne pouvons avoir d'hésitation, puisqu'au revers nous trouvons FATA IN FORLI. Le n° 74 du Louvre, quoique sans signature, pourrait aussi parfaitement être attribué à Forli. On y retrouve le faire, la manière, les tons du n° 92. Tous deux ont le même revers, se rapprochant du Faenza, et tous deux doivent provenir de la même fabrique.

Parmi les artistes de Forli, nous n'avons à mentionner que :

En 1396. Johannes à Bocalibus.

1513. Pietro et Denys Bertin, son patron, dont nous

(1) Voir *Pesaro*, page 35.

trouvons les noms sur un pavé du South-Kensington, nº 30-66. Nous y voyons écrit : *Ego pigit, Petrus in magina sua et Imgine, caceleris sui Dionisi Bertino Rio* 1513 : en haut un portrait, celui de Dionysus ; en bas, celui de Petrus.

1542. Mº Jeronimo.

1564. Leochadius Solobrinus, qui signe à Bologne, au musée de l'Université, un plat représentant Marie-Madeleine parfumant les pieds du Christ.

Les marques sont aussi peu nombreuses.

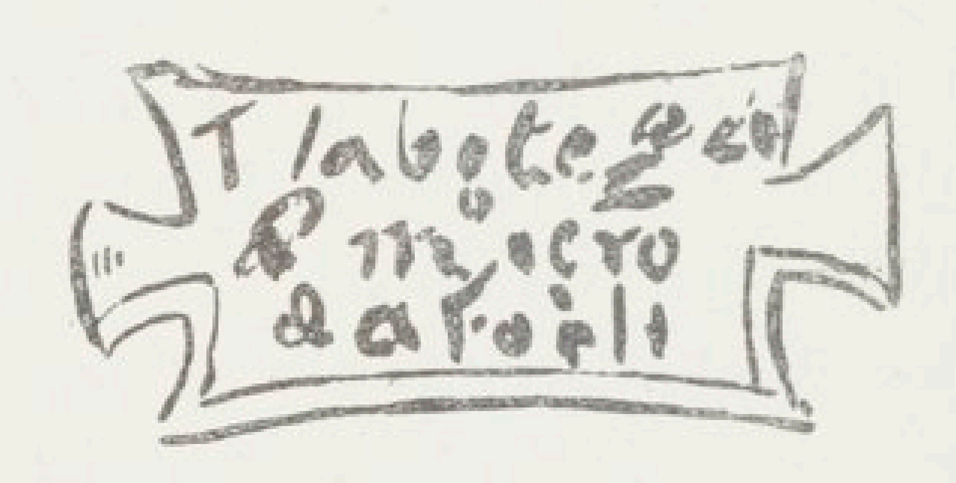


Mentionnée par M. Fortnum dans son catalogue du South-Kensington.



Collection Basylewsky. Sur la face antérieure se trouve

la grande marque, tandis qu'au revers nous trouvons la seconde (Fortnum).



Le Christ au milieu des Docteurs, entouré d'une bordure Médicis. N° 4727-59, au South-Kensington.

Crassus prisonnier des Parthes. Un soldat lui verse de l'or fondu dans la bouche. Sur le banc où il est étendu,



nous lisons : *aurum sitis, aurum bibe,* et au revers : *Fata in Forli.* Louvre.

Au centre, *un trophée d'armes,* entouré de quatre mé-



daillons représentant deux hommes et deux femmes. Plateau n° 666-60, au South-Kensington.

DERUTA

(1461-1771).

Son histoire est encore pleine d'obscurité. Lazzari attribue l'origine de cette fabrique à Agostini de Antonio di Duccio, élève de Lucca della Robbia ; c'est sans doute une des causes des brillants débuts de cette manufacture qui ne soutient que pendant quelques années le rang qu'elle prend dès sa naissance. Comme Pesaro, elle aborde immédiatement les reflets métalliques. Là encore nous retrouvons l'influence orientale ; la pomme de pin à reflets inspirée par l'art persan est un des produits spéciaux de sa fabrication, et le Louvre en possède plusieurs spécimens. Les unes sont entièrement nacrées ; les autres blanches, bordées sur les écailles d'un liséré bleu, sont simplement rehaussées de touches métalliques ; mais toutes sorties du même moule, ne diffèrent entre elles que par la couleur et la décoration.

Ses plats sont souvent ornés de candelieri à reliefs métalliques, d'un jaune nacré peu brillant, mais harmonieux, qui donne à la pièce un caractère archaïque. Les dessous manquent parfois complètement de couverte, dans d'aucunes coupes le fond du piédouche est émaillé ; le tour est à cru ; dans d'autres c'est le contraire : nous ne rencontrerons pas dans d'autres fabriques ce détail peu important en

apparence, mais qui pourra parfois nous servir à reconnaître une pièce de Deruta. Le résillé des dessous est encore une marque certaine de cette manufacture. Tantôt les mailles sont jaunes, tantôt bleues, et au centre de chaque maille est peinte une étoile de couleur différente, mais toujours alternant du bleu au jaune, suivant que la résille est de l'une ou l'autre des deux couleurs.

Pour ses majoliques unies, elle semble avoir une certaine parenté avec l'école métaurienne, mais avec moins de science de dessin ; par ses couleurs peu épaisses, elle se rapproche du Pesaro.

Le Louvre et Cluny renferment quelques magnifiques spécimens des commencements de la fabrique. Au Louvre c'est le délicat profil de femme n° 552 entouré de rinceaux en reliefs ; la tête finement modelée du guerrier n° 572. A Cluny, c'est la métamorphose d'Actéon, dont nous donnons la marque plus loin. A part ces pièces, tout à fait hors ligne, nous en rencontrerons d'autres moins fines, moins délicates ; nous arriverons même en 1554 avec El frate, l'artiste inconnu, à n'avoir plus qu'un dessin lâché, qu'une facture déplorable qu'il faudra mettre sur le compte de l'inhabileté de l'ouvrier, bien plus que sur celui d'une naïveté, qu'on ne peut admettre au milieu du seizième siècle.

ARTISTES DE DERUTA.

1461. Agostino di Antonio de Duccio, qui fonde la manufacture.

1537. Francesco d'Urbin.

Vers 1544. Giorgio Vasajo et El frate.

M. Jacquemart se demande si ce nom ne serait pas la désignation d'un atelier conventuel. Nous avons peu de pièces, il est vrai, signées *el frate,* mais dans les quelques

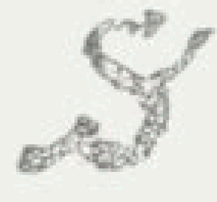
fac-simile que nous avons pu reproduire, on y retrouve la même main, la même incertitude, la même lourdeur. Peut-être dans un couvent, un frère a-t-il peint sur majolique, comme d'autres peignaient à fresques; en tous cas, pour nous, ce ne serait pas une spécialité de couvent, mais l'œuvre spéciale d'un frère, qui n'aurait pas cru devoir nous laisser d'autres traces de son passage que ce nom : « El frate. »

En 1771, enfin, Gregorio Caselli nous apporte un dernier écho de la fabrique de Deruta.

Buste de femme. Assiette à larges bords, le dessin et le trait sont bleus; le jaune à reflets métalliques; le tour sur

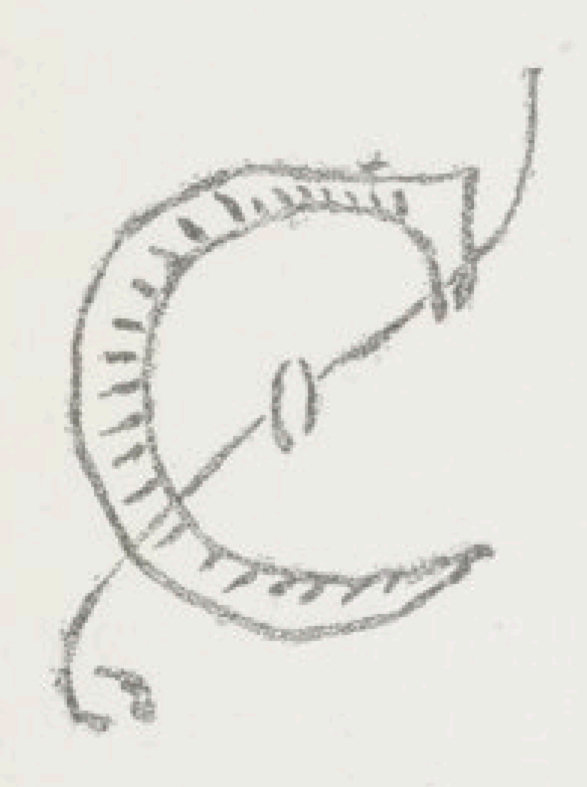


blanc craquelé; le revers est résillé de jaune; dans chaque maille une étoile bleue, au centre la marque. Louvre, n° 573.



Portrait de femme, entouré de candelieri à reliefs sur fond blanc; Louvre.

Diane et Actéon. Coupe à fond bleu avec reflets métalliques. Diane dans une piscine avec ses compagnes sur-



prise par un guerrier qui porte sur la visière de son casque « AŒON ». Musée de Cluny.

Tête de femme finement traitée, au centre d'une coupe à piédouche à reflets. Bordure résillée. Le dessin est bleu



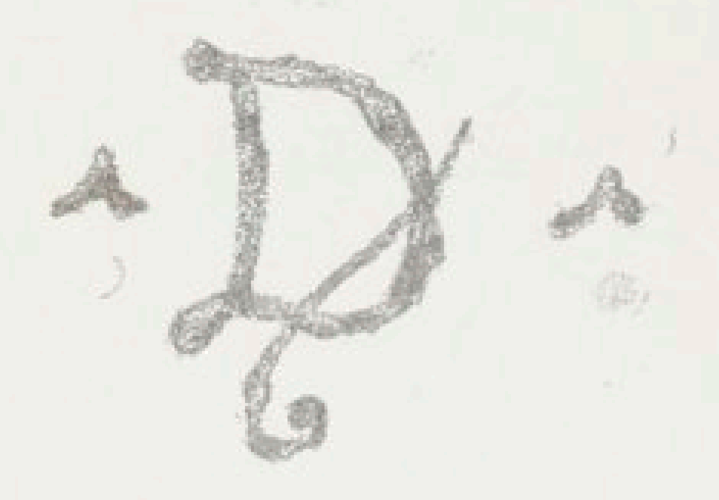
et le remplissage du fond, rouge métallique. La marque est à côté de la figure.

Femme de profil à droite. Dans sa chevelure un damier

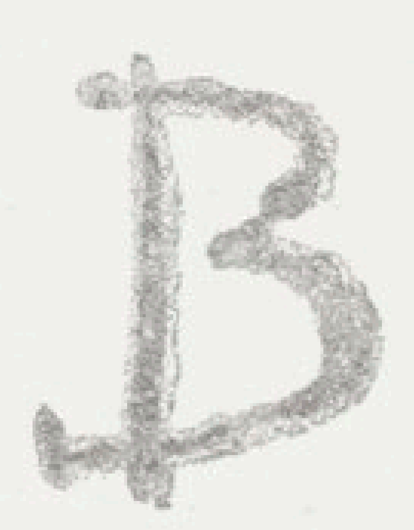


qui rappelle le si charmant drageoir n° 572. Bordure fond blanc, couvert d'arabesques jaunes dessinées en bleu.

La Mort de Zerbino. Coll. Bury Palliser (Fortnum). Il faut rapprocher cette lettre de celle qui surmonte le mo-



nogramme attribué par MM. Chaffers et Fortnum à Giorgio Vasajo.

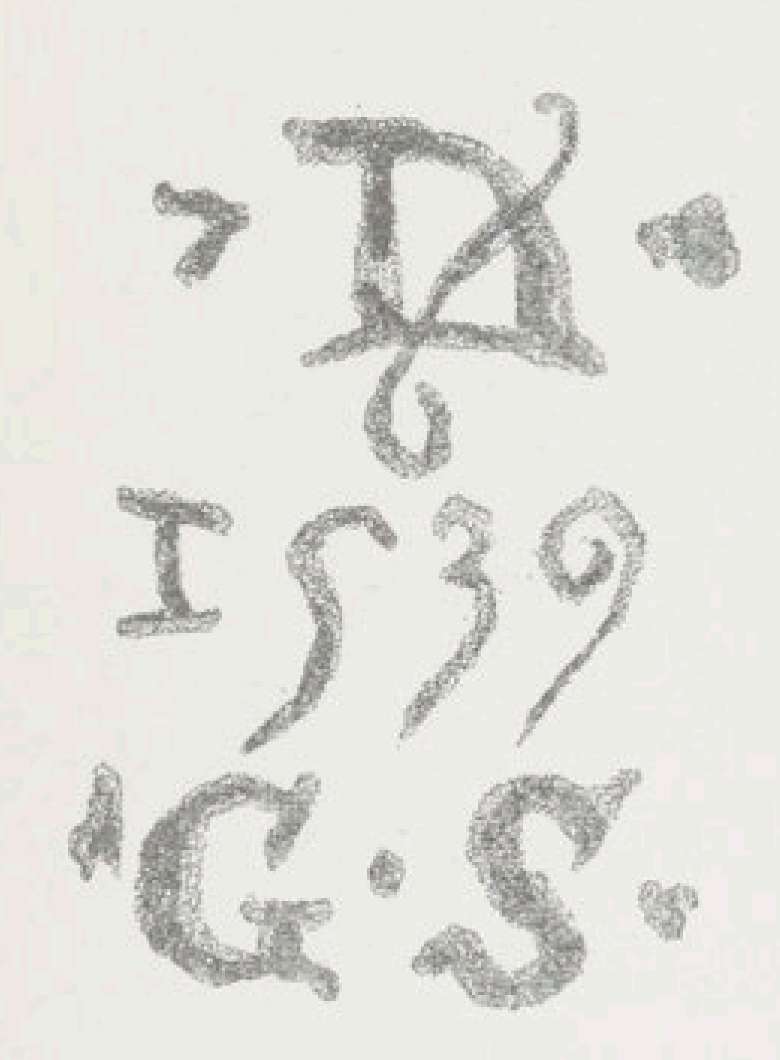


N° 2605-56 du South-Kensington. Au centre un *amas de livres*, entourés d'ornements comme bordure.

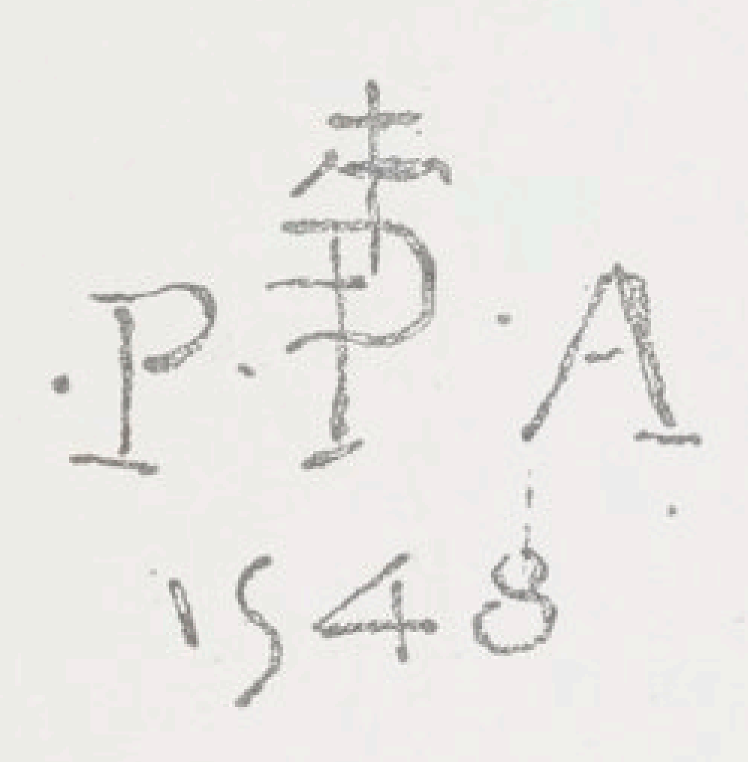
Petit pot à rinceaux bleus sur fond jaune pâle; au



centre sur la panse le *portrait d'une sainte*. Musée de Gubbio.



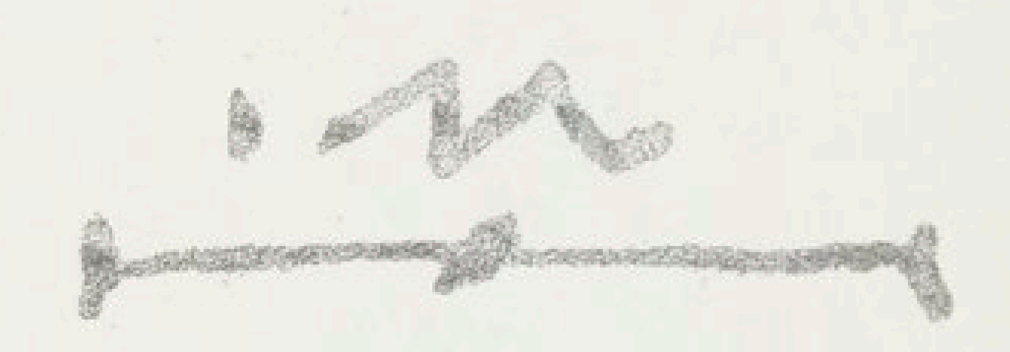
Frutteria. *Un jeune couple sous un arbre*. Signature attribuée à Georgio Vasajo. N° 4342-57, à South-Kensington.



Buire d'une exécution assez médiocre, reconnaissable ses verts. Musée de Gubbio.



Apollon poursuivant Daphné. Magnifique plat appartenant à la baronne S. de Rothschild.



1554. Plat à rinceaux Médicis. N° 4378-57. South-Kensington.



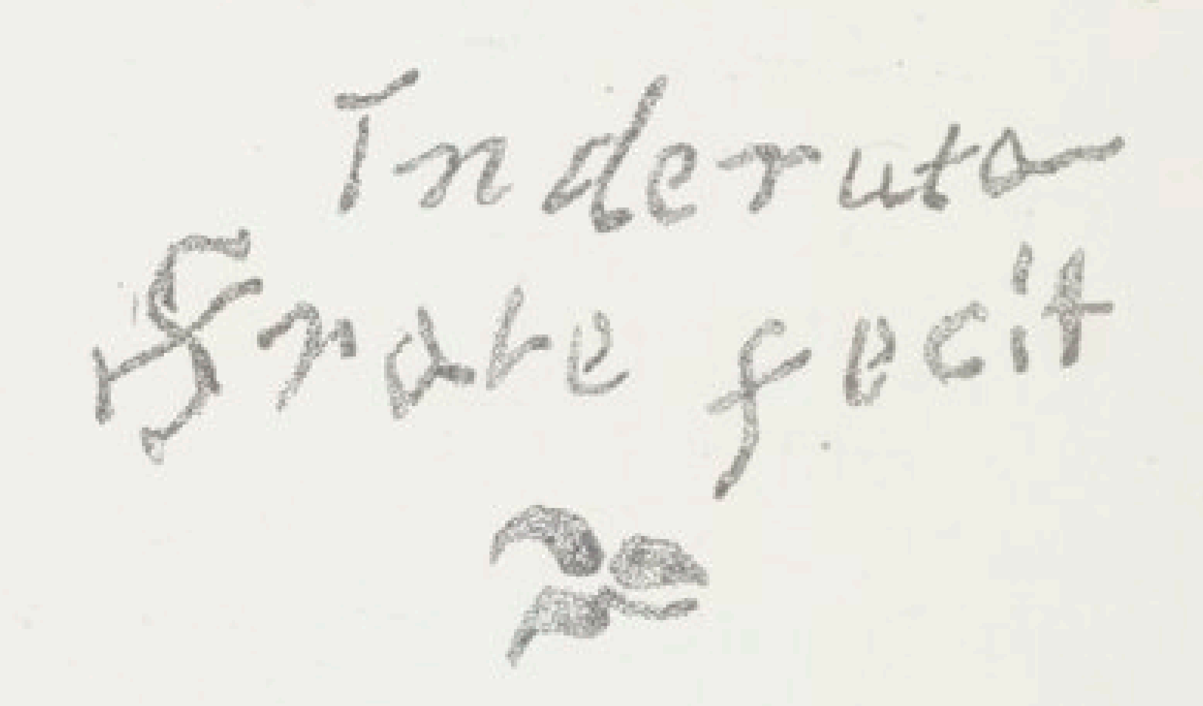
Sous un grand vase du British Museum.



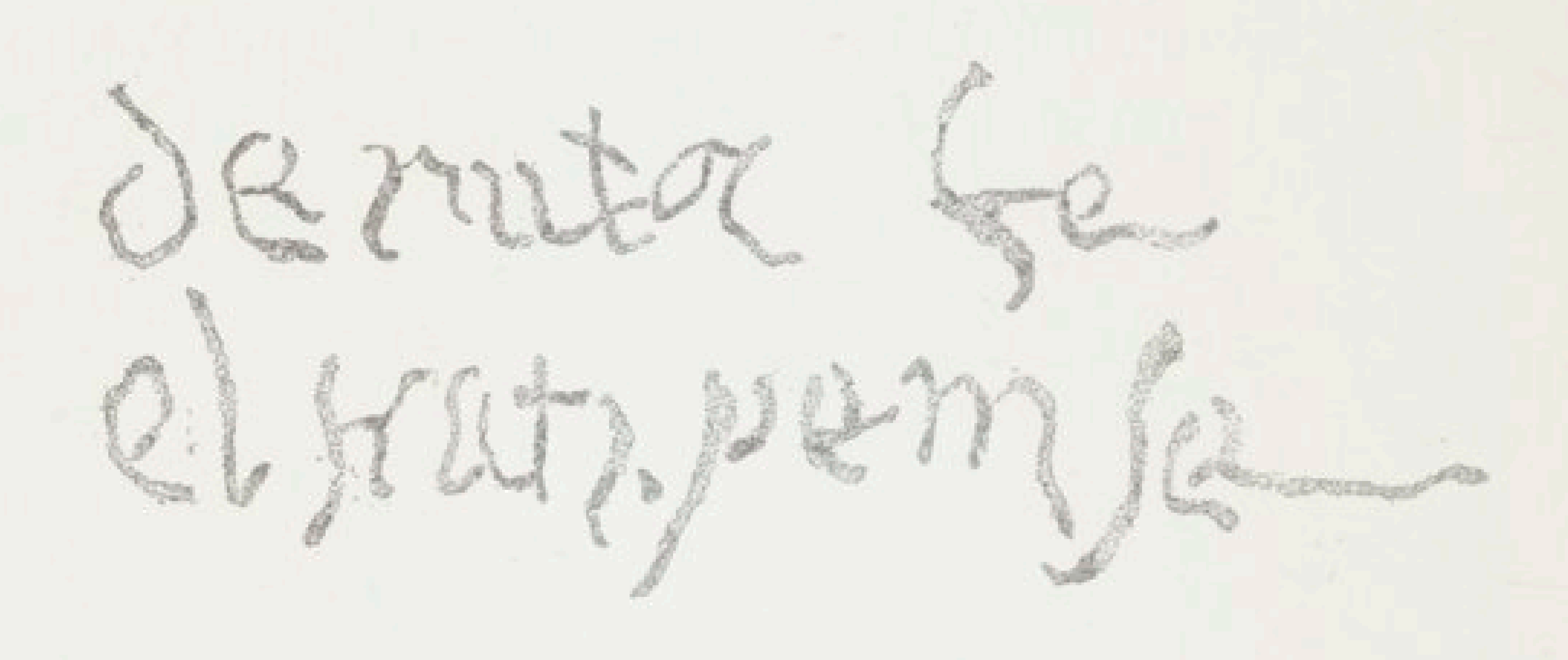
Lorenza Bella. Plat d'amour. N° 1432-56. South-Kensington.

Un triomphe. Grand plat n° 582, au Louvre. Dans un cartouche au-dessus d'une colonnade, nous lisons « Ant. Lafreri ». Plusieurs auteurs ont pensé que Lafréri, célèbre graveur, s'était occupé de majolique. Mais ici c'est l'opinion de M. Darcel qui doit certainement prévaloir. L'artiste, copiant servilement la gravure, a reproduit tout, même le nom de l'auteur. D'autant plus, que sans aucune hésitation, nous pouvons l'attribuer à El frate. Il ne faut pour cela que comparer le mot Deruta du n° 576 du Louvre, signé « El frate », pour se convaincre que c'est la même main qui a tracé les deux monogrammes.

1545. *Rodomont enlevant Isabelle.* Le dessin est en bistre modelé en bistre : au fond un écusson d'azur, fascé



d'or, chargé d'une étoile de même en tête et de trois épis en pointe. N° 576, au Louvre, revers blanc craquelé, et tout le sujet est inscrit à côté de la signature. *Istoria de Rodomonte quando tolse Isabella, a il ermita, quando portava*





Alexandre et Roxelane; dessin bleu à reflets; la feuille qui accompagne cette signature se trouve dans les pièces où nous rencontrons : *el frate pemse* ou *fecit.*

1771
FABRICA DI
MAIOLICA FINA
DI
GREGORIO CAS
ELLI IN DI
RUTA

Assiette à bords contournés, avec candelieri en reliefs. Médaillon central. Musée de Limoges.

CAFFAGIOLO

(1490-1550).

Malgré les savants travaux de M. Malagola, nous persisterons à croire à l'existence de la fabrique de Caffagiolo. Selon lui, cependant, un certain Fagioli, potier de Faenza, serait l'auteur de toutes les pièces que nous trouvons signées de Caffagiolo, ce qui voudrait dire casa Fagioli. Nous aurions ainsi une concurrence à la casa Pirote. Malheureusement, sans vouloir entrer dans des détails archéologiques, les signatures si claires, si précises que nous avons trouvées combattent cette opinion. Comment expliquer l'erreur du potier qui signe du South-Kensington, *Apollon et Pan*, n° 665 — 660 *In Gafagiolo,* et cet autre qui inscrit au-dessus du trident *In Chaffagguiolo;* le premier G pourrait encore être une erreur, mais nous ne pouvons comprendre que Chafaggiulo puisse signifier casa Fagioli. Nous conserverons donc, jusqu'à ce que de nouvelles preuves certaines soient découvertes, la croyance à l'atelier de Caffagiolo.

Les ducs d'Urbin entretenaient à leur château de Fermignagno des artistes majolistes ; les ducs de Toscane eurent aussi à leur palais de Caffagiolo, construit par Cosme le Grand, un atelier, d'où sortirent les pièces merveilleuses que nous rencontrons à South-Kensington, et surtout chez

le baron G. de Rothschild. C'est dans cette collection qu'il faut voir jusqu'où l'art du feu peut être poussé. Dans toutes les autres fabriques le sujet à peindre préoccupe l'artiste ; pendant les belles époques de la Renaissance, nous ne voyons que compositions historiques, que reproductions de chefs-d'œuvre ; ici, au contraire, c'est surtout l'éclat de la couleur, l'harmonie dans la violence des tons, le décor tel que le comprennent les Orientaux, que la manufacture de Caffagiolo semble poursuivre.

Certainement l'origine de Caffagiolo est fort ancienne, puisqu'on prétend que c'est là que les Della Robbia vinrent puiser les secrets de l'émail stannifère, mais les pièces antérieures à 1498 datées sont si rares que nous osons à peine en parler. Mentionnons, cependant, la coupe rudement peinte de la collection Fountaine, dont nous allons tout à l'heure retrouver la description et le monogramme encore inexpliqué. Nous avons de la première époque, chez M. Castellani, à Rome, une pièce remarquable, datée de 1438 ou 1498. C'est une encoignure derrière laquelle on lit en vieil italien : *Chi me Voltar uno texoro abra*. Le fond, sur lequel courent des arabesques, est de ce bleu profond, presque noir, qui caractérise l'œuvre de Caffagiolo, et qui est absolument le même que celui des pavés de la mosquée d'Érivan du douzième siècle. Ce bleu arrête le dessin. Puis nous trouvons deux jaunes, bien distincts, l'un ocré, généralement mis comme fond, l'autre plus clair, formant le dessin. Le pointillé, jaune sur jaune, ou sur blanc, est spécial à la fabrique ; dans ce cas, comme sur les vases de la collection Castellani, le pointillé jaune ocré est sur un fond jaune clair. Au Louvre nous voyons un plat avec semis d'étoiles jaune clair sur fond bleu. Mais nous ne parlons que des commencements du quinzième siècle.

Au seizième siècle, l'art éclate dans toute sa puissance et semble se diviser en deux écoles. L'une ne s'occupe

que du décor, usant des couleurs les plus vives que la chimie puisse mettre sur la palette de l'artiste, employant les reflets violents, pour augmenter encore l'intensité de la couleur ; nous avons ainsi les plats merveilleux éblouissants de la collection du baron G. de Rothschild. Au milieu de ces éclairs de couleurs viennent se placer les armoiries ; leurs émaux ont l'éclat du métal : c'est de l'or, c'est du sang, c'est du lapis que nous voyons, et dans des cartouches habilement ménagés, S. P. Q. R. (senatus populusque romanus.) S. P. Q. F. (senatus populusque fiorentinus) alternent avec les boules armoriales des Médicis.

Sans quitter les magnifiques vitrines de l'avenue Marigny nous trouverons la seconde école. Elle abandonne les touches éclatantes, elle suit la même voie que l'école métaurienne, s'applique à donner des *historie* magistrales, à faire vivre ses personnages, à les faire agir; elle s'est dépouillée de sa naïveté archaïque et nous donne le plat des *Prisonniers amenés devant un roi.*

Voici les mascarons de satyres, mais nous ne les confondrons pas avec ceux de Faenza! Leur front s'arrondit en tête humaine : Petrus Andreas n'est pas de cette fabrique, pour donner à un de ses décors favoris la forme d'une des lettres de son nom (1).

Faut-il attribuer aux luttes contre la papauté les caricatures ecclésiastiques que nous trouvons à Caffagiolo au commencement du seizième siècle, sur des vases de pharmacie? Bien reconnaissables à leurs émaux ocrés et citrins, à leur marque, la collection Castellani en possède deux spécimens bien singuliers ; sur l'un d'eux, un curé utilise sur sa servante l'instrument cher à Molière ; sur l'autre en grosses lettres. EXT. *del Papa vero,* au-dessus d'un pape mitré.

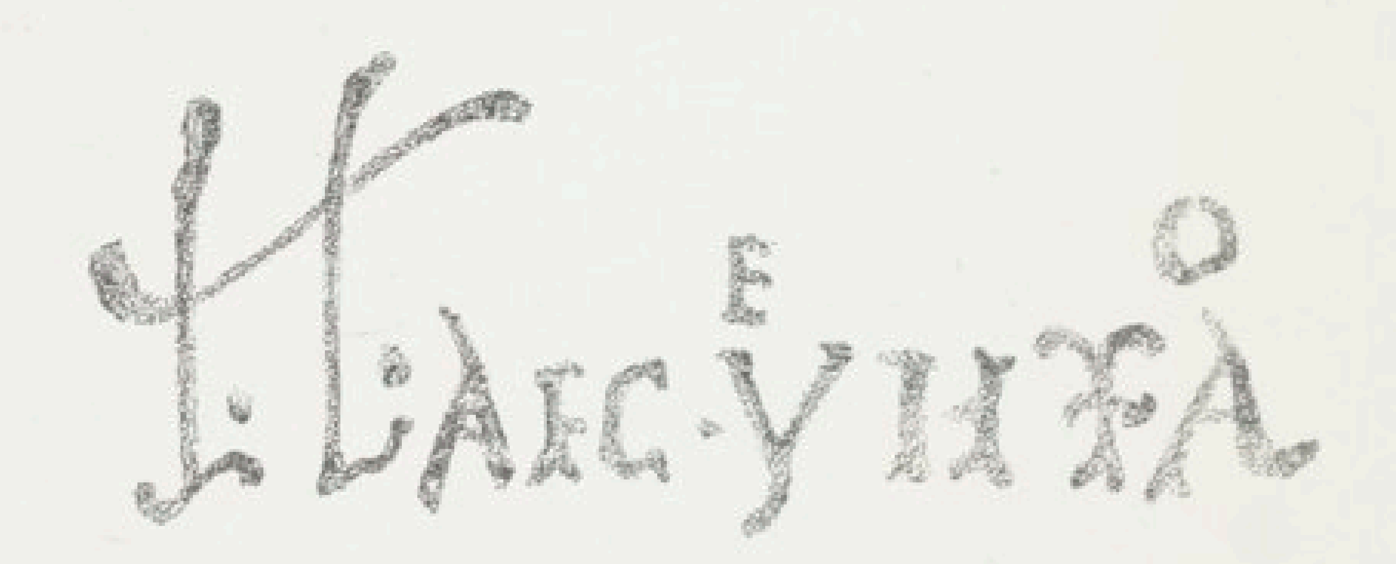
(1) Voir *Faenza*, page 147.

Les dessins en sont d'une finesse exquise, l'émail si bien conservé, qu'il semble sortir du four. Leur date de 1507 et leur marque, que nous reproduisons, ne peuvent laisser aucun doute au sujet de leur origine.

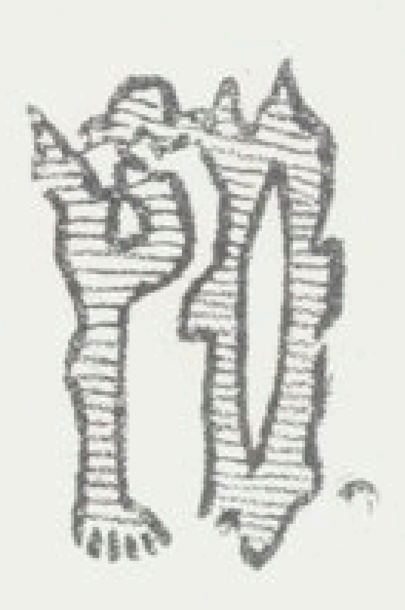
L'assiette n° 2812, de Cluny, signée en toutes lettres Cafagioli, est aussi de cette seconde école. Elle est aux armes de Léon X, entourée de la devise *Semper Glovis*, qu'on ne peut expliquer que par la contraction de *Semper Gloriosus*. Au milieu d'entrelacs, d'une simplicité merveilleuse, comme la Renaissance sait les comprendre, le buste de Néron en bleu se détache sur le beau fond blanc dont Caffagiolo a le secret. Nous ne trouvons malheureusement guère de pièces pour leur faire suite. La décadence va frapper la fabrique. Le plat de *Diane et d'Actéon* n° 2814, de Cluny, avec l'inscription *in Gafagizotto*, qu'il faut lire *in Gafagiuollo*, nous laisse voir combien la manufacture était déjà tombée, dès la seconde moitié du seizième siècle. Sans nul doute François-Marie, s'occupant surtout des essais de porcelaine, abandonne à ce moment la manufacture de Caffagiolo, qui, comme tous les centres de majoliques, ne devaient leur éclat qu'à la protection immédiate de leur souverain.

Les noms des artistes qui y travaillèrent ne sont pas parvenus jusqu'à nous, c'est donc simplement à leurs émaux et à leurs sigles que nous reconnaîtrons les produits de cette magnifique fabrique.

Une des pièces les plus anciennes de Caffagiolo. *La sainte Vierge tenant sur ses genoux l'Enfant Jésus.* Au



revers cette signature. Coupe d'une grande facture, où se reconnaît l'école florentine. Collection Fountaine.



Avec les armoiries des Boni, et autour on lit, *Andrea di Bono,* 1491. Assiette du South-Kensington, n° 6655-60.

Deux enfants montant sur un arbre chargé de fruits.



Sur un ruban : *E. non. se. po. mangiare. senza fatiga.* South-Kensington, n° 2559.

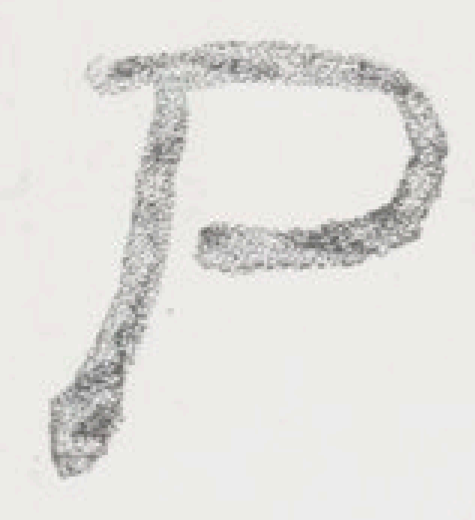


Collection Lockwood, de Rome, donnée par M. Fortnum.



Alexandre et Diogène. Coupe n° 1673-55, au South-Kensington.

Une procession. Léon X précédé de ses cardinaux et



d'un étendard à ses armes. Plat n° 8928-63, South-Kensington.



1514. *Un triomphe.* Plat n° 6664-60, au South-Kensington.

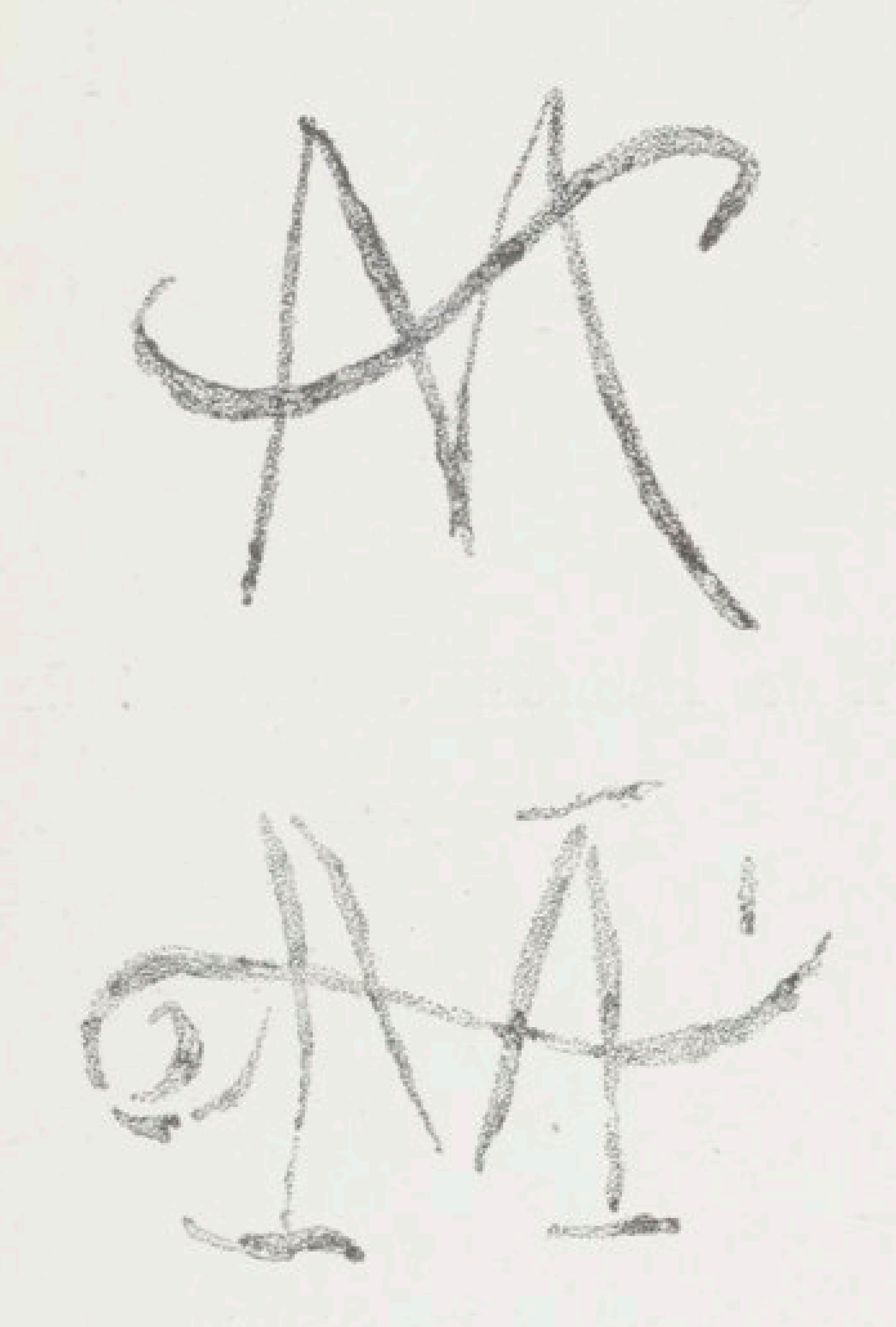


Marque donnée par M. Fortnum comme datant de 1500 à 1520.



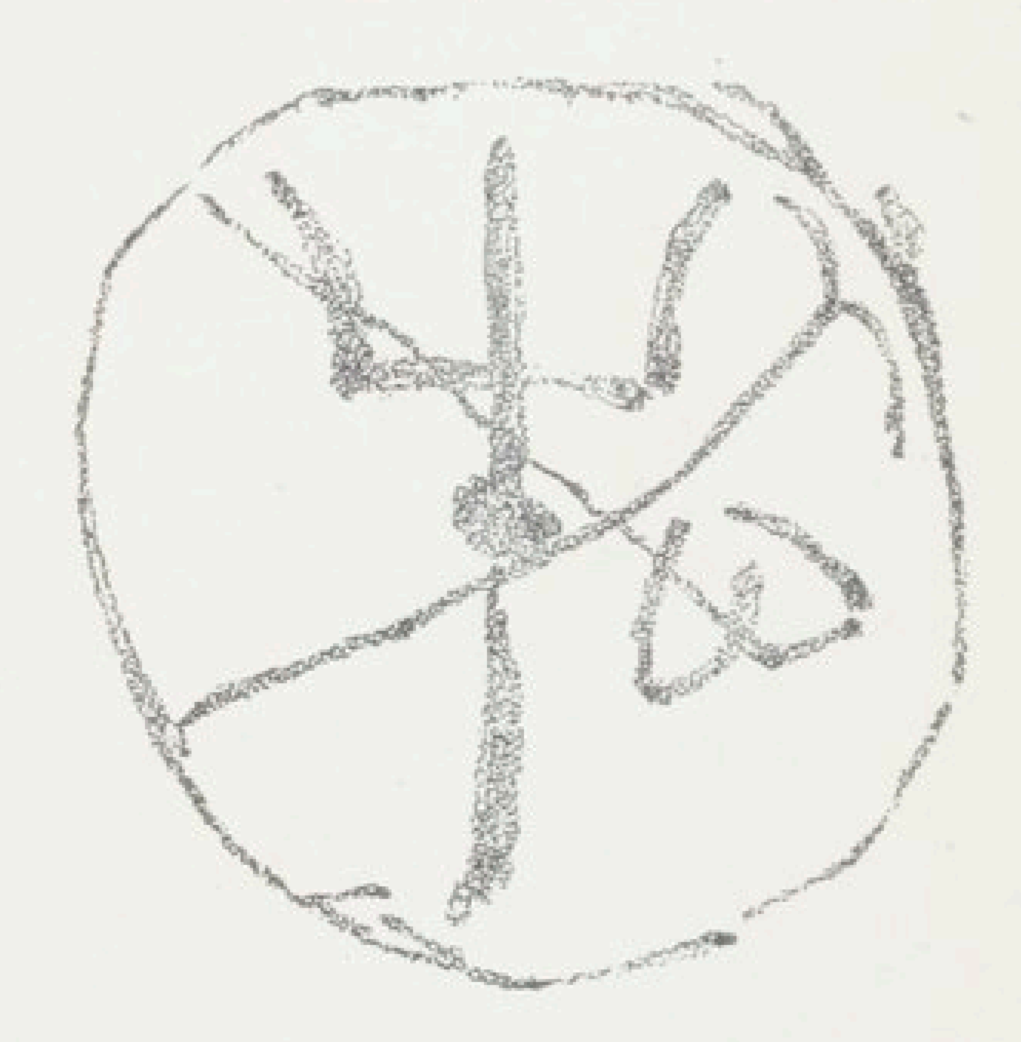
Coupe à bassin étroit et peu profond, à large bordure, décorée de candelieri. Musée de Limoges.

Saint George et le Dragon. South-Kensington, n° 1612-55. Il faut comparer cette lettre barrée avec la suivante



que nous trouvons à Cluny, sous un petit plat à armoiries, accolées des deux lettres G. A. La bordure est décorée d'arabesques blanches et à reflets sur fond bleu.

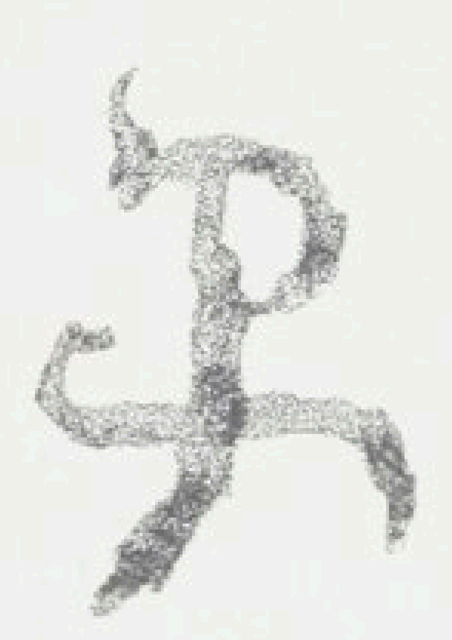
Un amour jouant de la flûte, encadré d'une bordure de grotesques. Collection Fountaine. Au revers cette marque, qu'à tort on attribue à Urbino. Ce trident n'a aucun rapport avec celui que nous avons relevé dans la collection du baron G. de Rothschild, tandis qu'il se rapproche de celui



du baron A. de Rothschild, surmonté de *In Chafaggiuolo* (1).



Sous un vase aux armes des Médicis, entourées de riches rinceaux où se mêlent les fleurs de lis. South-Kensington, n° 1715-55.



Un médaillon central entouré de décors se rapprochant de la faïence de Rhodes. N° 7154, 56, au South-Kensington.

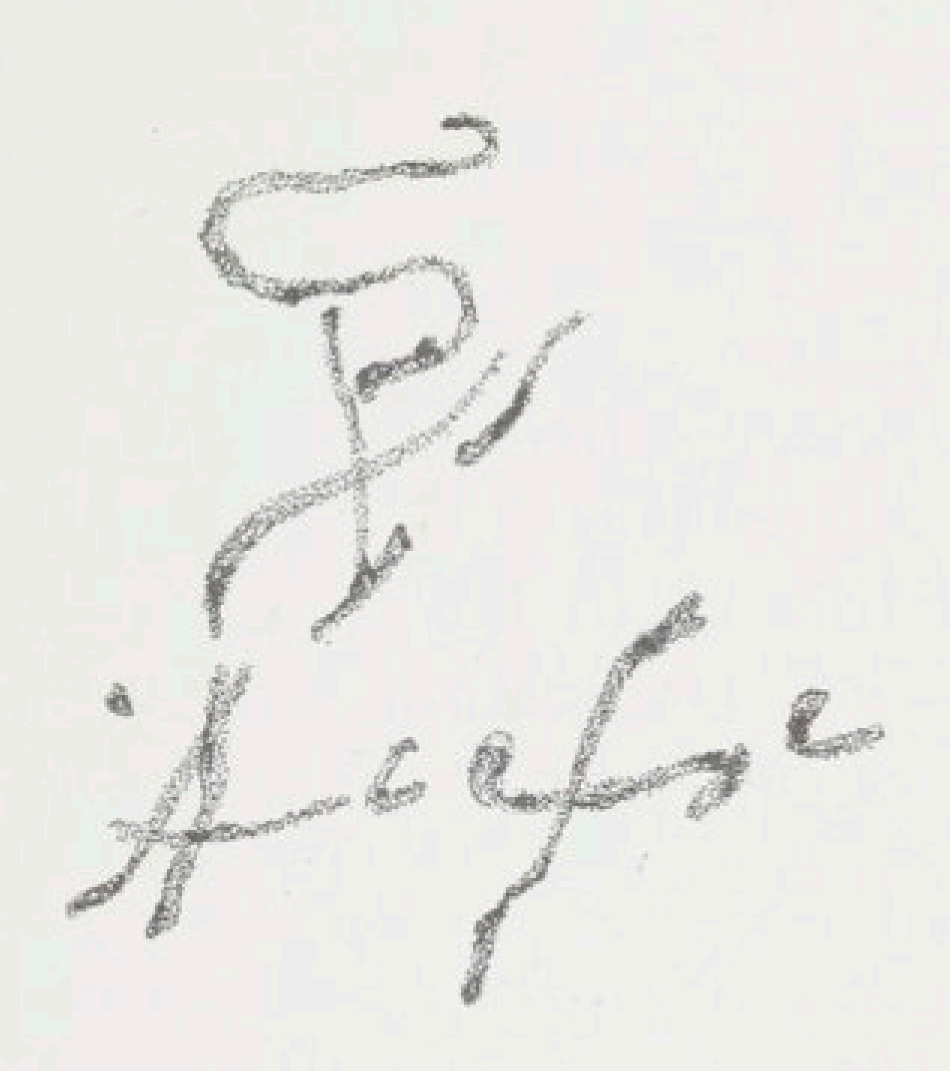
(1) Voir *Urbino*, page 67, et page 128.



Les armes de la famille Pazzi, entourées d'arabesques et de trophées Médicis. N° 1269-65, au South-Kensington.



Assiette ; au centre une rosace décorée d'entrelacs. Les verts sont bons, mais les bleus, ternes. Musée de Pesaro.



In Gafagiolo. Apollon et Pan. Plat n° 6656-60 au South-Kensington.

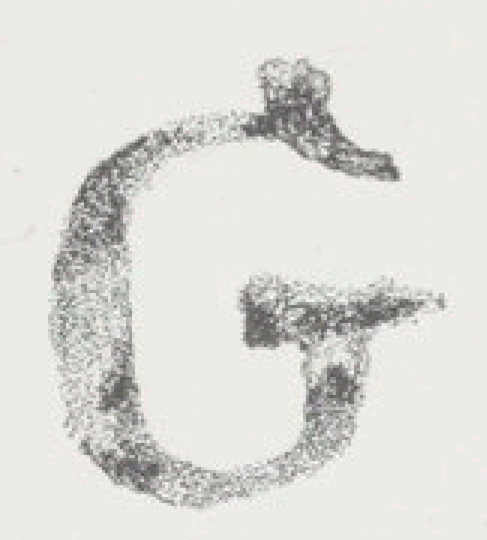
Assiette aux *armes de Léon X.* Au centre le buste de *Néron* entouré d'entrelacs ; dans les nœuds nous trouvons :



Semper Glovis, contraction de *Semper Gloriosus,* répété quatre fois, et alternant avec S.P.Q.R et S. P. Q. F : deux fois répété. SEC. VND. ENT.

Au revers cette marque qui vient donner une origine certaine à l'S et au P que nous avons déjà rencontrés.

Les Machabées offrant des présents à Salomon. *Thesoro*

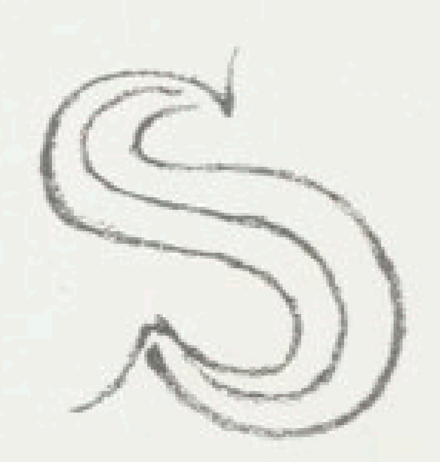


presetato al re Salamo dali Macabeti. Plat n° 143, au Louvre.

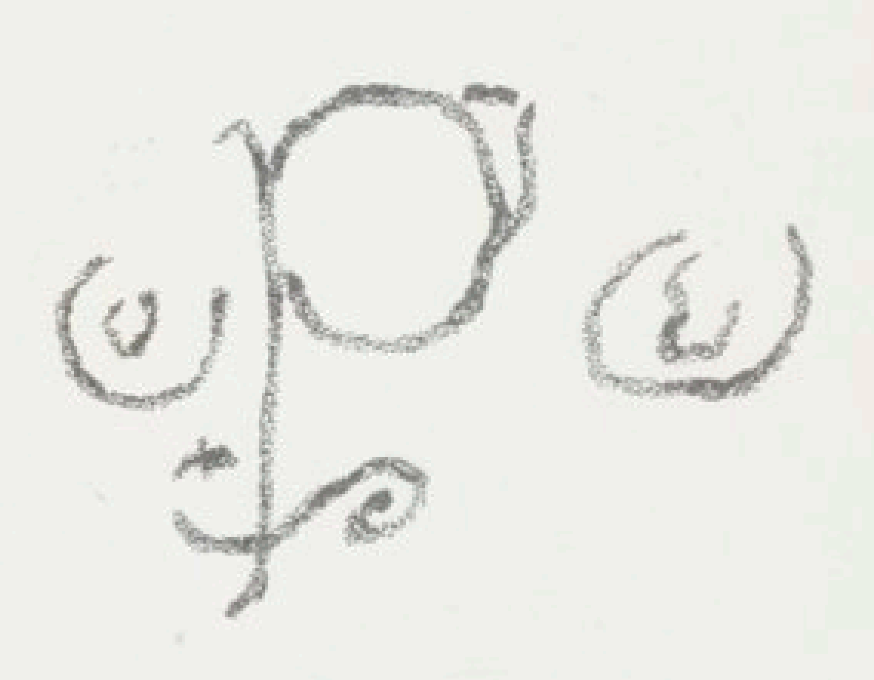
Prisonniers amenés devant un roi. Médaillon central, avec deux bordures. La première est à fond bleu, couvert



d'enfants et de mascarons non pyriformes ; le deuxième est en dessins blancs sopra bianco. Marqué au revers. Collection du baron G. de Rothschild.



Assiette à reflets du commencement du seizième siècle, à rinceaux Médicis. A Bologne.



Plat avec armoiries au centre. Collection Delsette (Fortnum).



Coupe à médaillons et grotesques sur fond bleu, entourant *la Flagellation*. Collection Basilewsky.

Plat représentant *un peintre de majoliques*, dans son



atelier, visité par deux personnages de distinction. South-Kensington, n° 1717-55.



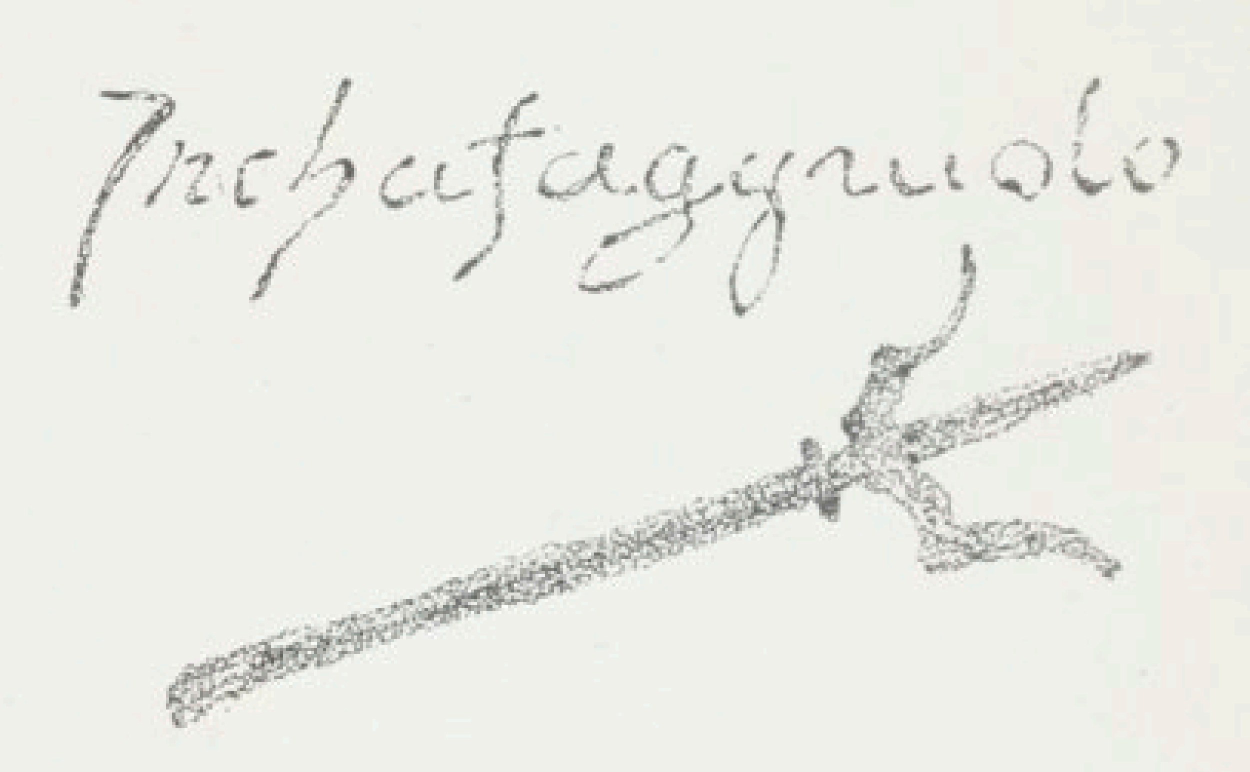
Saint Georges, d'après Donatello, bordure de grotesques. South-Kensington, n° 172655-.

Cette marque nous est donnée comme étant de Caffagiolo par M. Fortnum. Mais après l'avoir comparée avec le



Pavage de Bologne et le Plat de Faenza (Cluny, sous le n° 2839), nous avons cru devoir le restituer à Faenza (1).

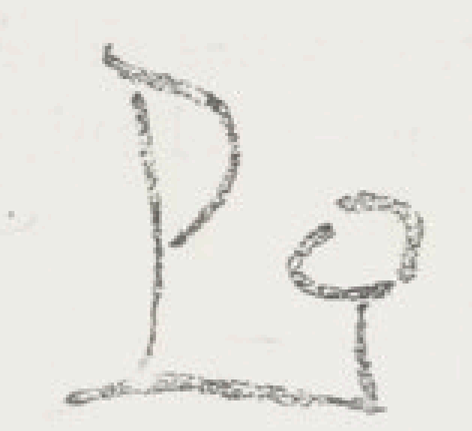
Plat à ombilic. Un aigle bleuâtre sur fond jaune, en-



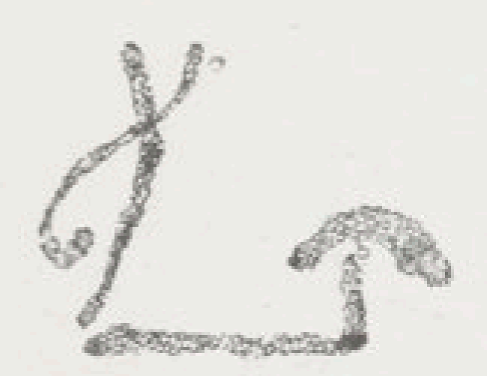
touré de satyres non pyriformes et d'anges qui n'ont aucun des caractères de ceux de Faenza, chez le baron A. de Rothschild.

1509, dans un cartouche. Dans d'autres S. P. Q. R. et S .P .Q .F. alternant, rouges brique très violents, bleus

(1) Voir *Faenza*, page 147.



durs, citrins éclatants ; le bord est couvert de satyres non pyriformes. Collection du baron G. de Rothschild.

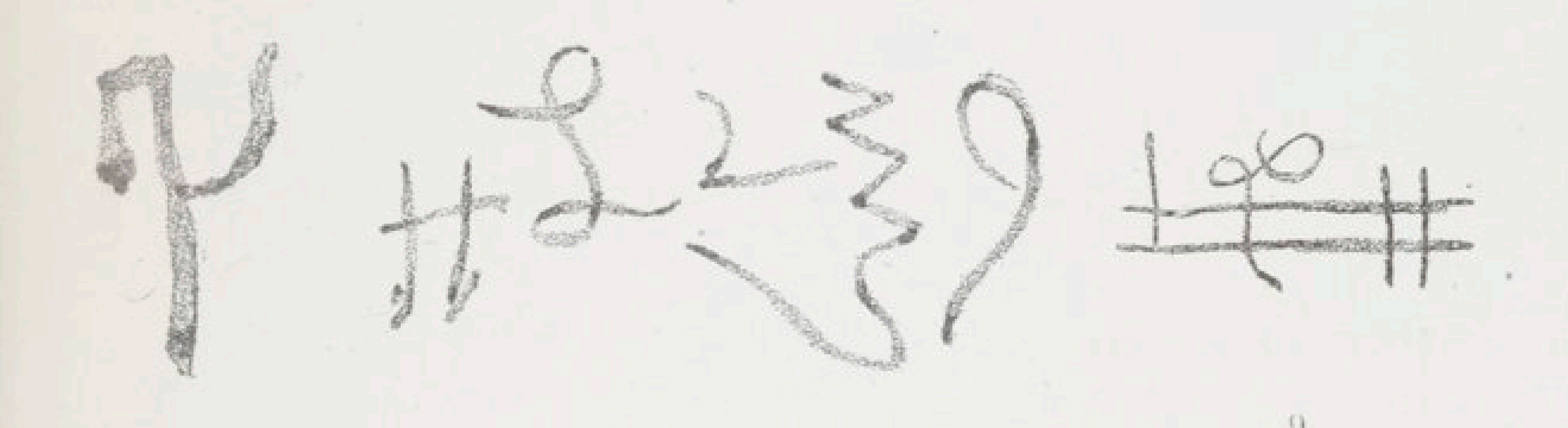


1507. Pendant du précédent, chez le baron G. de Rothschild.



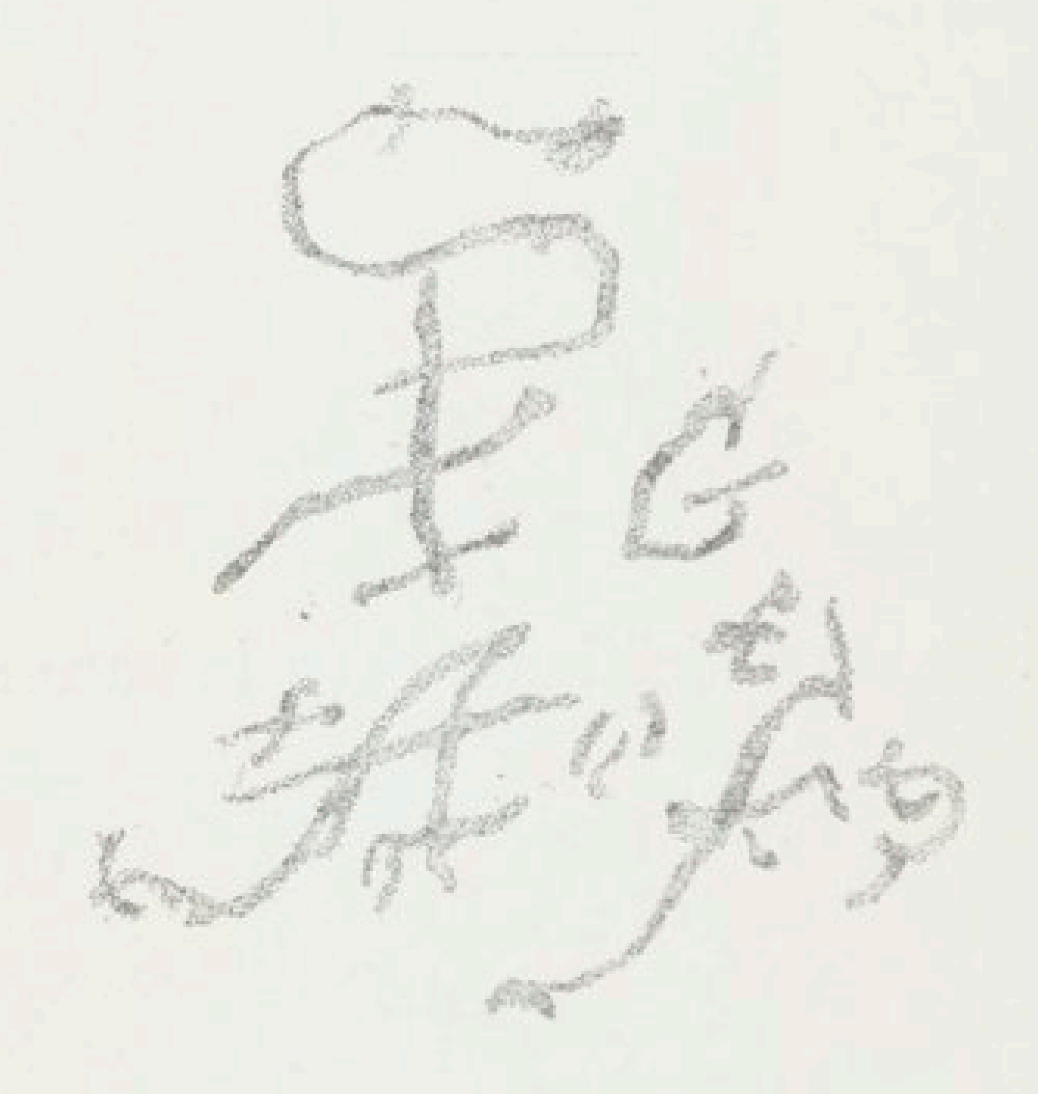
Accompagné dans la bordure du plat du S. P. Q. R. : décors Médicis. South-Kensington, n° 1501-56.

Vases de pharmacie ; jaunes ocrés pointillés sur jaune

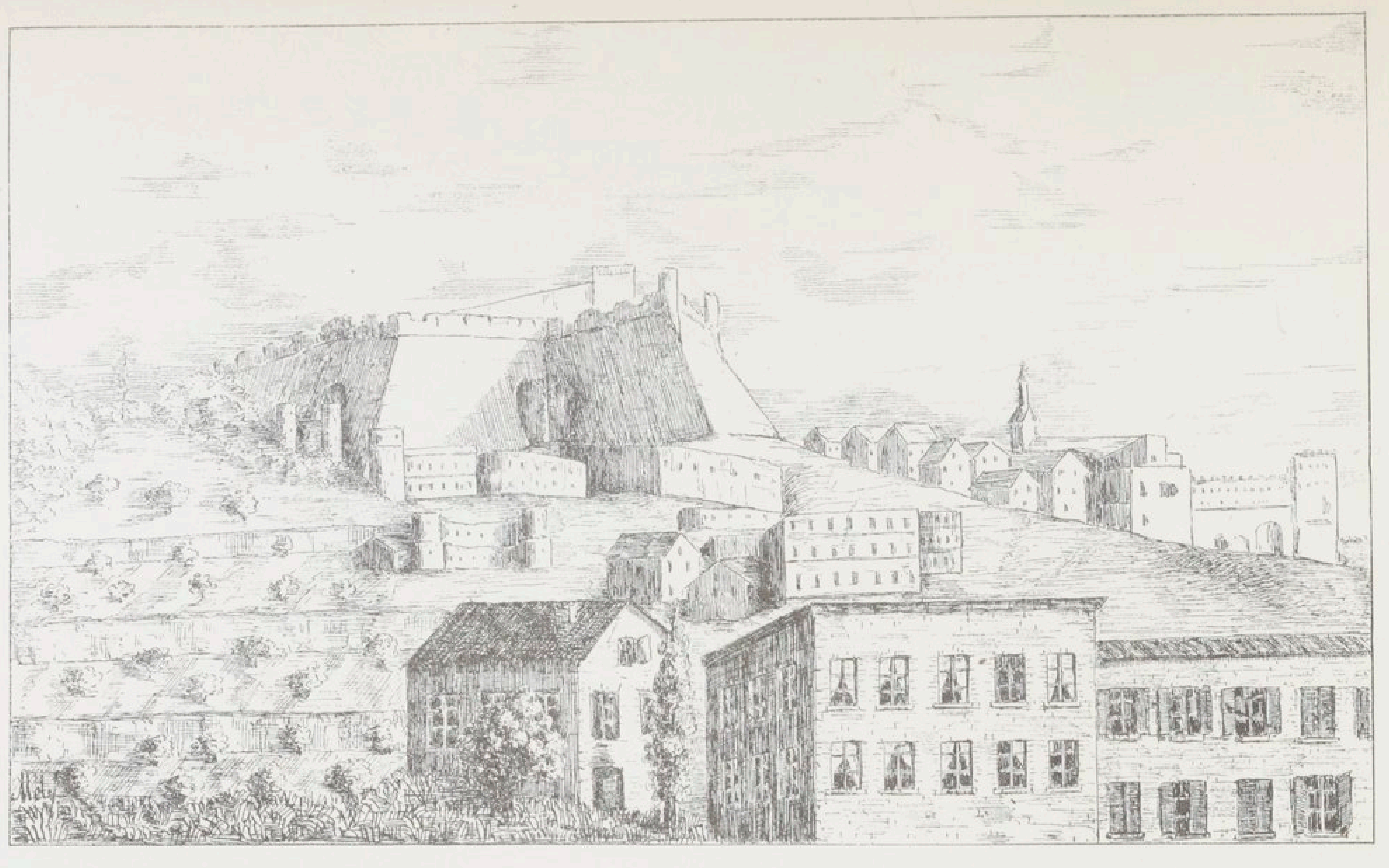


citrin ; l'un d'eux à grotesques représente une caricature ecclésiastique. Collection Castellani, de Rome.

In Galiano nel anno 1547. Collection Fortnum. Galiano, d'après lui, serait une petite fabrique dépendant de Caffa-



giolo, ou un petit village, dans lequel un artiste en voyage aurait peint cette pièce.



San Martino, à Naples.

ÉCOLE DES ABRUZZES

(1484-1821).

Sous ce nom, nous devons, je crois, comprendre les différentes manufactures qui se succèdent à Naples, ou aux environs. Comme l'école métaurienne, elle se divise en plusieurs centres, mais qui, ne travaillant pas en même temps, se succèdent en se modifiant et nous donnent pour cette école une durée de près de trois siècles et demi. Pendant de longues années elle s'occupe exclusivement de majolique, et c'est seulement au milieu du dix-huitième siècle, en 1736, que Charles III, roi des Deux-Siciles, fonde la manufacture de Capo di Monte, qui devait, par sa porcelaine, essayer de rivaliser avec les produits de Sèvres et de Saxe. Jusqu'à ce moment, c'est la fabrique de Castelli qui occupera la première place dans l'école. C'est elle qui va réunir tous les artistes de l'école.

Avant 1484 nous n'avons aucune donnée sur les conditions d'existence de la fabrique. Seul, un acte cité par M. Gabriello Cherubini fait mention de Nardo de Castelli qui travaille en même temps qu'Antonius Lollus. Ce dernier, dont nous retrouverons la signature sous des pièces de la fin du quinzième siècle, fait briller cette école d'un éclat qui lui permettra de rivaliser avec les meilleures fabriques d'Italie.

Mais ne quittons pas Lollus, car ce sont ses œuvres seules que nous connaissons au moment de la Renaissance. Sa facture est large, mais sa peinture n'est pas nourrie ; ses compositions se sentent de l'archaïsme du quinzième siècle ; on croirait, dans ses premières pièces, voir des fragments de tapisseries de haute lisse ; elles ont l'air de fresques, elles semblent peintes à l'aquarelle ; mais si dans ses débuts il laisse percer une certaine naïveté, il ne tarde pas à s'en débarrasser. Les marlys de ses plats sont couverts d'arabesques sur fond blanc de trophées rehaussés d'or et bien qu'ils ne soient pas marqués, il est impossible de se tromper, quand on a vu au musée de Naples ses œuvres signées en toutes lettres. C'est donc à lui et non à Giacomo Lanfranco que nous devons le secret de la dorure sur faïence. Il a pris d'ailleurs le soin de livrer à la postérité le nom de l'inventeur, et le hasard semble s'être complu à réunir dans la même ville les deux échantillons qui doivent lui assurer la priorité de la découverte. A San Martino de Naples, c'est le *Jugement de Pâris*, orné d'or, qui porte : *A. Lollus a Castellis inventor.* Chez M. Rey, à Naples encore, c'est le même sujet, mais sans rehauts, qui nous dit simplement : *A. Lollus a Castelli fecit.* Pourquoi, traitant le même sujet à la même époque, aurait-il modifié sa signature s'il ne voulait réclamer ainsi l'invention de la dorure sur faïence ?

Puis, pendant une partie du seizième siècle, la fabrique ne fait guère parler d'elle. En 1522 nous avons la signature de Il signor Frances Nepita ; mais c'est à peine si nous rencontrons quelques pièces qui indiquent que la manufacture continue la fabrication. Il nous faut arriver au moment où Oratio Pompéi et Pompéi le jeune, au commencement du dix-septième siècle, arrivent d'Urbino, pour assister à la résurrection de Castelli. Alors les Gentile, les Grue soutiendront jusqu'à la fin du dix-hui-

tième siècle la renommée de la fabrique en y apportant un genre maniéré, il est vrai, mais encore plein d'un art, perdu par toutes les manufactures rivales. S'ils ont à peindre un personnage, une déesse, ils traitent leur sujet avec le fini que demanderait la porcelaine, mais que ne veut pas la faïence simplement décorative; leurs arbres sont faits de pointillés savants, ont l'écorce étudiée ; leurs paysages sont plutôt des tableaux que de l'accessoire. C'est là un grand défaut et si, par leur talent, ils soutiennent l'art qui s'en va, leurs successeurs, qui ne peuvent qu'exagérer leurs défauts sans en avoir les qualités, ne tardent pas à laisser tomber cette école qui, la dernière, tient sa place dans l'histoire de la majolique italienne.

C'est alors que Charles III, roi des Deux-Siciles, fonde la manufacture de Capo di Monte. Dès le seizième siècle nous voyons les princes artistes s'occuper de la porcelaine. Alphonse Ier, de Ferrare, ne se contente pas des magnifiques majoliques qui sortent de ses manufactures, la porcelaine de Chine lui semble l'idéal. Au dix-huitième siècle encore l'influence orientale joue toujours son grand rôle dans les arts du feu, car les premiers produits de Capo di Monte sont une imitation des plus délicats décors japonais. Ce n'est que plus tard que la fabrique, se sentant sûre d'elle-même, commence, comme Doccia, à nous donner des imitations des manufactures les plus diverses. Combien de fois nous arrêtons-nous devant des pièces sans marques sans pouvoir leur donner une attribution? Depuis le Japon jusqu'au Sèvres, elle a copié toutes les fabriques artistiques ; elle ne laisse même pas de côté la faïence de Sceaux, dont F. del Vecchio nous donne, au musée de Naples, des copies d'une étonnante perfection.

Ferdinand IV, en succédant à son frère, continue de protéger la manufacture de Capo di Monte. L'influence de la porcelaine de Vienne, dont nous trouvons de magnifiques

échantillons au musée royal de Naples, se fait alors sentir; mais, au milieu des luttes qui traversent le royaume, d'autres fabriques se fondent. Le roi lui-même en surveille le développement, et lors de l'insurrection de 1820 nous voyons sombrer définitivement la manufacture royale de Capo di Monte.

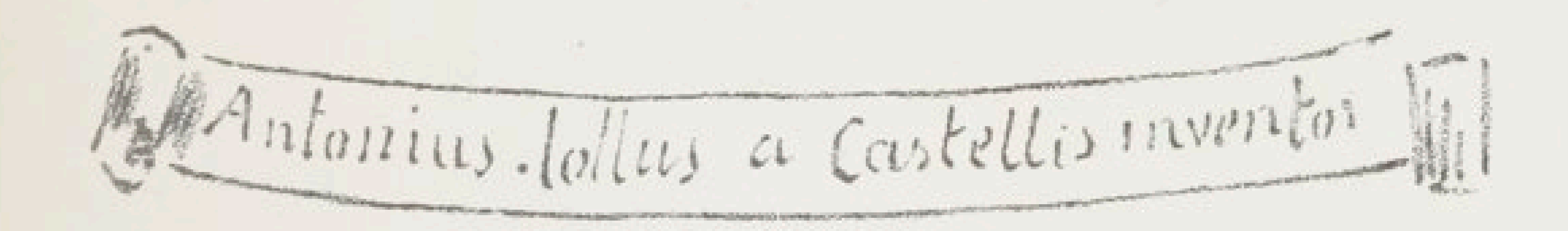
ARTISTES DE CASTELLI ET DE CAPO DI MONTE.

1484. Nardo di Castelli. — Antonius Lollus.
1532. Il signor Francho Nepita.
1568. Paulus Francesco Brandi.
1590. Pompéi Orazio.
1616. Pompéi le jeune. — Filippi Jacolo.
1678. Grue Giovanni. — Giustiniani. — Gentil Jacomo. — Fuina.
1680. Francesco A. Grue. — Carlantonio Grue.
1682. Cappelleti Candeloro.
1698. Giovanni, Grue le jeune.
1700. Gentile Carmine. — Francesco del Vecchio. — Gentile Bernardino le jeune.
1720. Tiberio Petrantonio.
1730. Grue Francescantonio. — Anastasio, Aurelio, Liborio Grue, fils de Carlantonio Grue.
1731. Giacomo il Giovine.
1732. Rocco, Math. Roselli (musée de Berlin).
1755. Francesco Saverio Grue, Pietro Valentino, Giovanni.
1760. Nicolo Tomasso.
1779. Francescantonio II.
1784. Eusanio d'Eusanio.

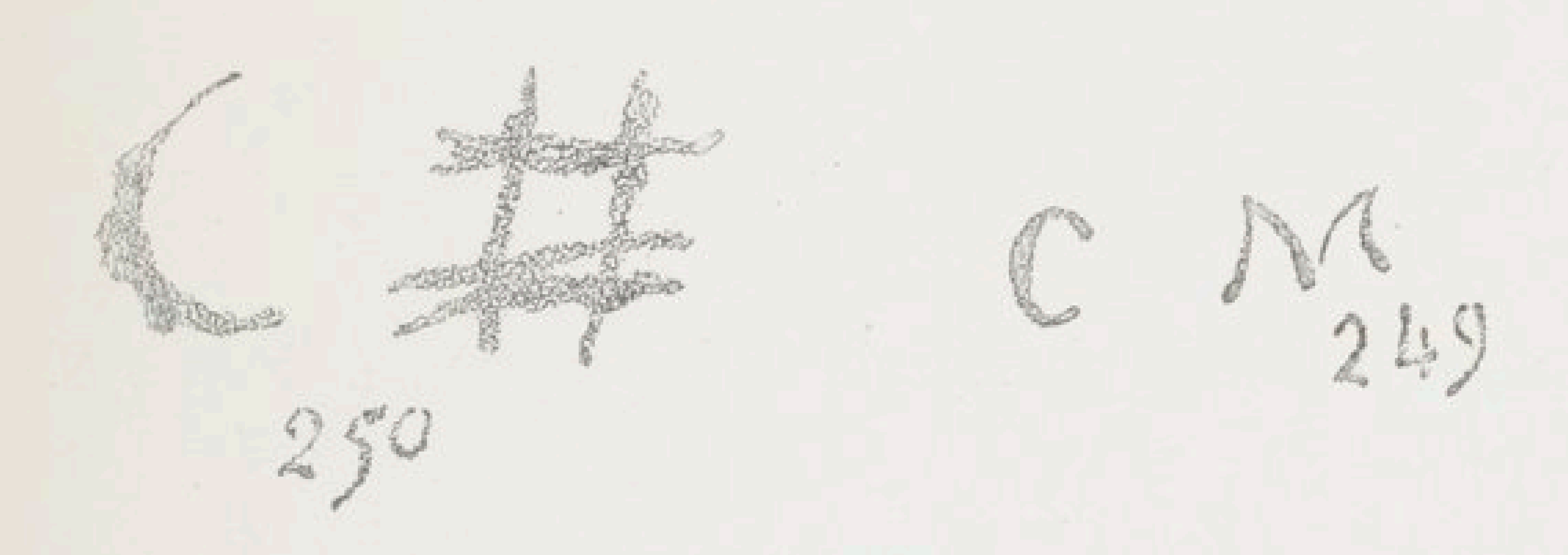


Le Jugement de Pâris. Coll. Rey de Naples. Cl. Ant. Lollus.

Sous le *Jugement de Pâris* du musée de San Martino, de Naples. C'est sur cette marque et sur le mot d'*inventor*



qu'on doit attribuer à Lollus la découverte de la dorure sur majoliques. Le même sujet se trouve dans la collection Rey, de Naples.



Sous deux plats de la collection Brancaléoni, à Gubbio, genre Lollus.

Une chasse. Ces deux marques se trouvent sur la croupe



de deux chevaux. Grands plats du musée de San Martino, genre Lollus.



Sous des vases de pharmacie de la fin du seizième siècle (Greslou).



Sous un vase de pharmacie du dix-septième siècle, à Florence.

Comme ornement sur la panse de vases de pharmacie,



à Rome. Toute l'ornementation est bleue sur fond légèrement amidonné.

Se trouve, d'après M. Jacquemart, sous d'énormes vases

de grande décoration signés : le premier : *Francesco*



Brandi Napoli ; — le deuxième : *Francus Brandi Pinx.* 68, ce qui paraît vouloir dire 1568.

G L
1697

1724

Sous deux vases de pharmacie d'un dessin serré, à décors bleus : chez M. Greppo, pharmacien à Sorrente.

GENTILI P.

Sous huit plaques très fines du musée de San Martino.

Sur deux grandes plaques carrées du musée de San Mar-



tino; mais elles ne sont pas de la même main que les précédentes.

GRVE PINXIT

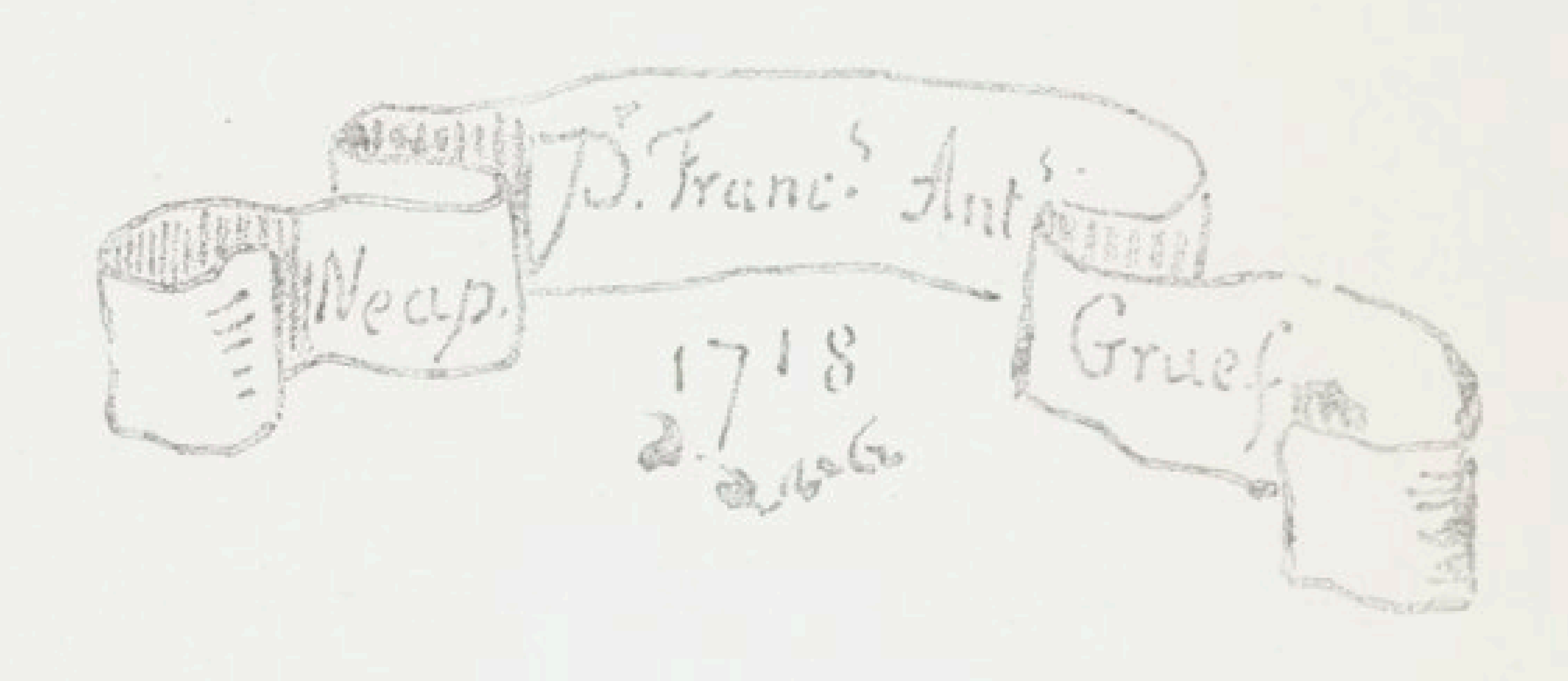
Plaque aux armes des Barberini, musée de San Martino.

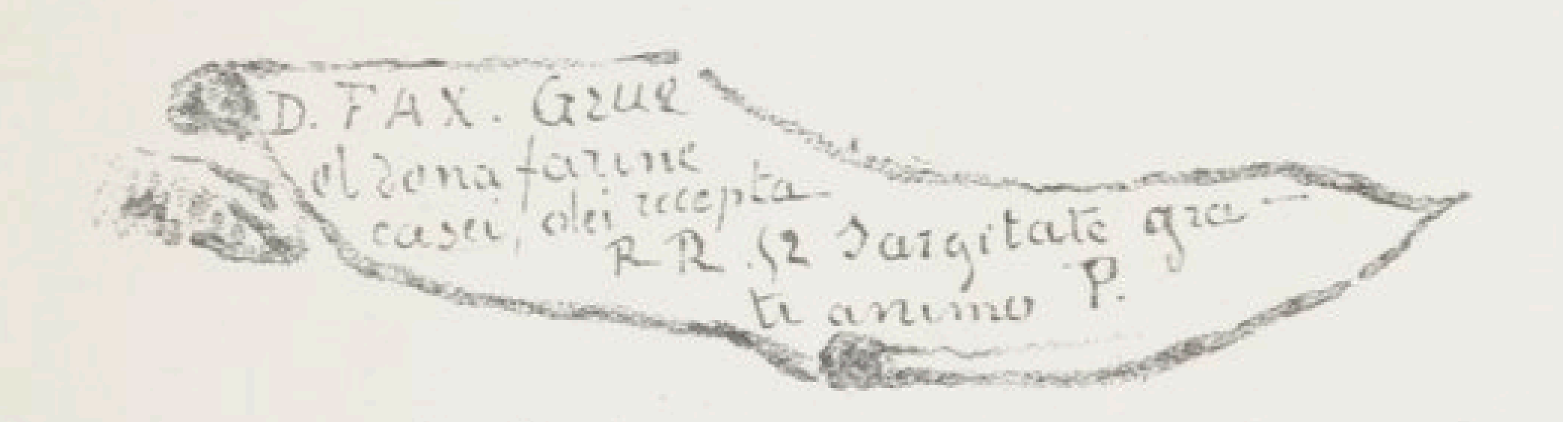
Quel est ce J. Grue, dont nous lisons le nom sur le fût

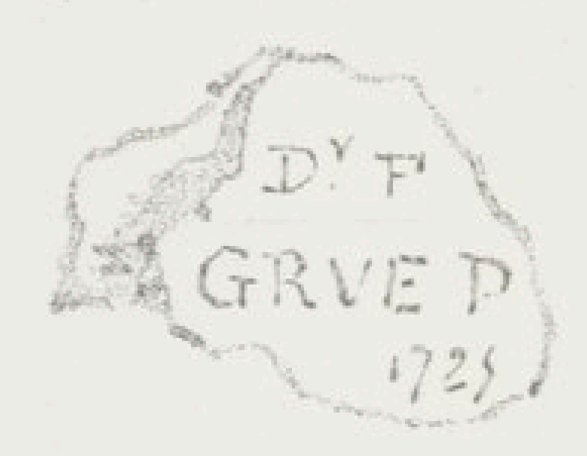
Dr. J Grue.

d'une colonne, au centre d'un petit plat, représentant Circé? musée de San Martino.

Francescantonio Grue dont nous retrouvons les signa-







tures, tant au musée de San Martino que dans la collection Rey, de Naples.

1755 Grue p
Grue.

Saverio Grue qui signe ainsi deux médaillons de musée de San Martino. *La Tour de Babel* et son pendant.

Francesco del Vecchio, de Naples. Sous des assiettes, se

del Vecchio N°— F.D.V N°.

rapprochant du Sceaux, à marly marbré; au centre, des oiseaux délicats, musée de Naples.

BM

En creux dans la pâte sous des imitations de Sceaux, au musée de Capo di Monte.

Giustiniani
I N

Giustiniani, élève des Grue : il signe ainsi des pièces copiées sur l'étrusque, au musée de Capo di Monte.

Sous quatre assiettes, du musée de Capo di Monte, *la Foi, l'Espérance, la Charité, l'Amour.*



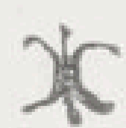
Sous des vases de porcelaine de Capo di Monte, musée de Naples.




Marques employées par la manufacture royale de porcelaine de Capo di Monte, sous le règne de Ferdinand IV.



Écuelle en porcelaine à larges oreilles décorées en relief d'un masque riant et d'ornements de rocailles formant anses, décoré d'or. Musée de Limoges.



Soucoupe décorée au centre d'un riche bouquet. Musée de Limoges.

FAENZA

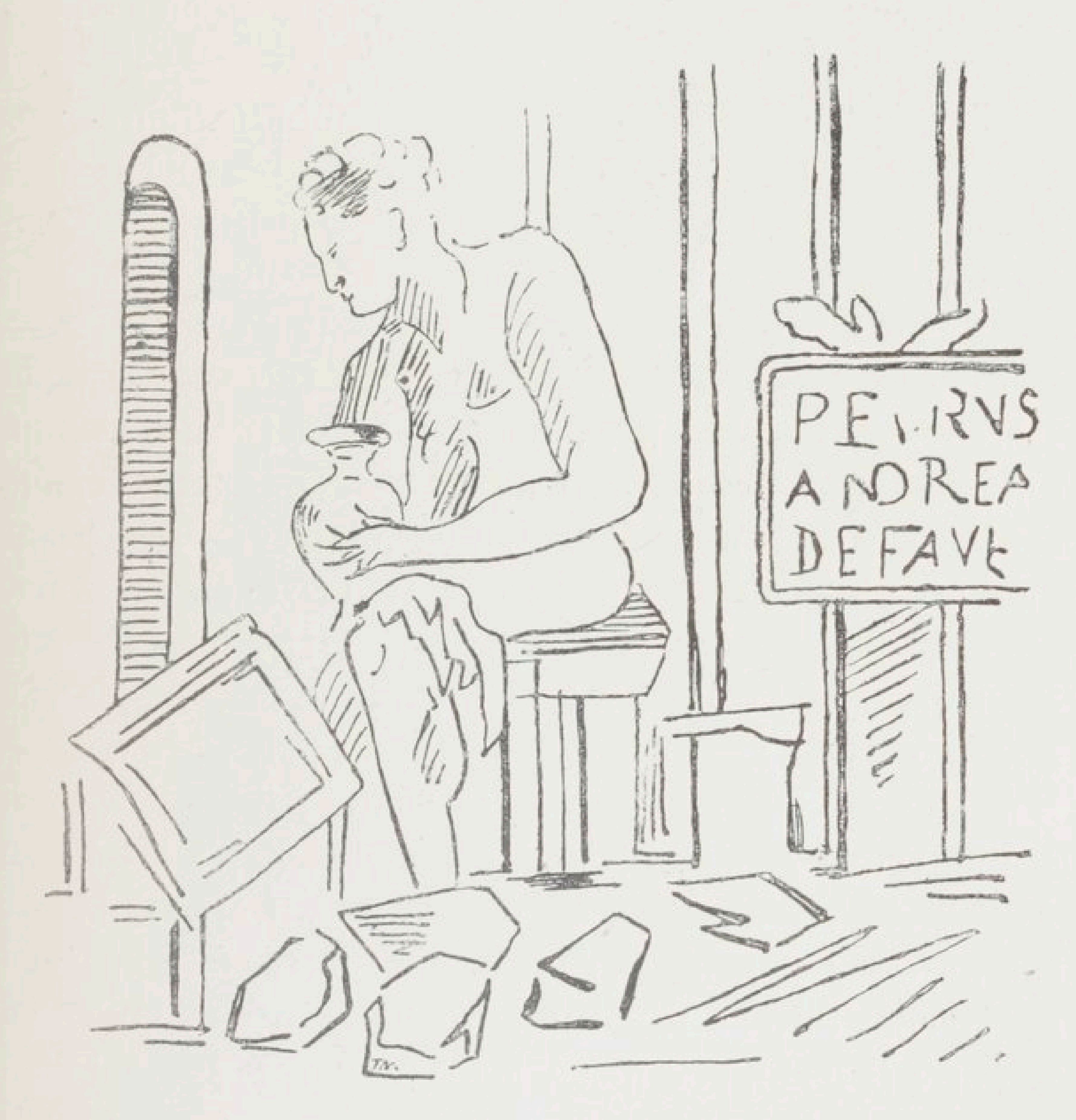
(1482-1639).

Il ne faut pas une longue étude pour reconnaître les pièces de Faenza. A part quelques exemplaires des commencements de la fabrication, qui pourraient se confondre avec les pièces de Caffagiolo, dès que nous arrivons au seizième siècle, l'école Faentine prend une manière bien distincte qu'elle conservera pendant toute la durée de son existence. Bien que Passeri nous donne 1502, comme la date la plus ancienne qu'il ait vu inscrite, dès 1485 les fabriques de Faenza sont en pleine activité. Garzoni dans sa *Piazza universale* nous dit : « Les majoliques de Faenza sont blanches et polies, et on ne peut pas plus les confondre avec celles de Trévise qu'on ne prendrait des vesses-loups pour des truffes. » Et Lazari le répète en y ajoutant l'éloge d'un dessin soigné.

En effet, leur émail est magnifique, leur glaçure irréprochable ; les jaunes et les bleus sont tout à fait particuliers. Ses plats se couvrent d'arabesques élégantes, où se mêlent les têtes d'amours et les mascarons PYRIFORMES, qui deviennent pour ainsi dire la marque de la fabrication faentine. Ces rinceaux entourent généralement un médaillon central, qui, par la diversité de sa teinte, rompt la monotonie du coloris. Largement traitées, assez bonnes de dessin, les

pièces de Faenza conservent une teinte particulière, assez uniforme, dont le plat du Louvre, n° 90, peut donner une juste idée.

Puis ce sont des coupes à godrons circulaires, arlequinés, alternant du bleu foncé au bleu clair ou verdâtre, sur



Petrus Andrea. (Pavage de Bologne.)

lesquels courent de légers feuillages noirs ou marrons; nous y retrouvons aussi le *berettino*, bleu pâle, couleur d'empois, les noirs vifs qui se détachent cependant sans dureté sur les jaunes ocrés et sur les bleus foncés : les *historie* arrivent surtout vers 1523, et la casa Pirote nous donnera les deux pièces remarquables de *l'Arrestation de*

Joseph, chez le baron G. de Rothschild, et du *Couronnement de Charles-Quint*, au musée de Bologne.

Nous avons vu que, dès 1485, Garzoni fait un haut éloge de la manufacture ; le pavage de San Petronio, de Bologne, de 1487, nous montre l'art qu'elle déployait dès ce moment. Bien qu'on ait discuté, qu'on discute encore sur l'origine de ce carrelage, qu'on prétende ne savoir à qui attribuer cette décoration artistique, il semble certain cependant qu'il faut la rendre à Faenza. Laissons de côté nombre d'inscriptions : les noms des Bettini, Xabetta, Cornelia, Zelita, les armes mêmes des Manfredi, seigneurs de Faenza ; on peut combattre ces noms comme ceux d'artistes ; nous les avons entendu citer comme donateurs. Le véritable donateur nous est maintenant connu, le chanoine Donato Vaselli, qui, d'après M. Luigi Fratti, fit exécuter la décoration de la chapelle. Tous sont pourtant suivis du nom de *Faventicie*, mais les documents nous manquent. Il en reste un, par exemple celui de Petrus Andreas, qui est certainement l'artiste qui les a décorés. Un pavé représente un potier dans son atelier : il est nu et peint un vase placé sur un escabeau ; à ses pieds une pile de carreaux. Dans l'angle au-dessus d'une colonne, dans une cartouche, nous lisons *Petrus Andrea de Fave*. Un artiste peut-il mieux donner son adresse? Prenons-le donc comme auteur de ce pavage et donnons-lui encore le plat de Cluny, n° 2839, où l'on retrouve la main, la couleur, le dessin même, agrandi d'un des pavés de Bologne.

Francia a peut-être même fourni des cartons au chanoine Donato Vaselli ; car nous retrouvons au milieu du carrelage une tête de jeune chanteur, dont la ressemblance est frappante avec le *Saint Jean-Baptiste* de la chapelle de San Jacomo, dont Francia a peint les fresques remarquables. Dans cette chapelle nous avons encore un pavage de Faenza : il imite les faïences de Rhodes : longues

feuilles vertes lancéolées, sur fond blanc; mais il est tellement usé aux angles, à l'endroit où devraient se trouver les marques, qu'il ne nous fournit aucun renseignement.

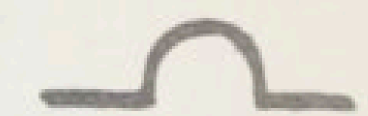
En 1525, la casa Pirote est dans tout son éclat; nous devons étudier, pour la connaître, le plat du baron G. de Rothschild : Joseph arrêté par les gardes de Pharaon, qui découvrent dans un sac la coupe qu'il aurait volée. Dans



Le Chanteur de Francia. (Pavage de Bologne.)

un tout petit cartouche, au bas du sujet : IOXEF. Ce serait l'explication du dessin. Mais au revers l'inscription est complète « *Fate in Fae* IOXEF ICA. *Pirote* 1525 ». Pourquoi ce nom de IOXEF qu'il faut découvrir au bas du sujet? Nous n'hésitons pas à le regarder comme la signature de l'artiste, qui aura voulu reproduire un sujet que lui inspirait son nom.

En parlant de la faïence blanche de Faenza apportée à Rouen par le navire *la Pensée* en 1567, et dont Sèvres

possède une pièce dans son musée, M. Jacquemart semble se demander si les marques qui l'accompagnent doivent être attribuées à Faenza. Nous n'oserions nous prononcer catégoriquement, si nous n'avions trouvé à Pesaro (1) une théière portant la même marque, au-dessous de laquelle on peut déchiffrer *Faenza*, d'ailleurs le signe  qui accompagne tous ces sigles, est presque caractéristique de Faenza ; c'est à cette fabrique aussi qu'il faut attribuer les flambeaux de majolique blanche armoriée que possède M. Tellot, de Dreux.

Faenza devait lutter plus longtemps que les autres fabriques contre la décadence : ses produits, presque toujours décorés d'ornements, avaient moins à souffrir de la décadence ; aussi jusqu'aux dernières pièces, nous retrouvons les décors harmonieux de tons et de dessin qui caractérisent les meilleurs moments de la fabrique. En 1639, d'après les archives de la ville, Francesco Vicchii était propriétaire *d'une des plus importantes* fabriques, mais combien en existait-il encore à cette époque? Ici, comme à Castel-Durante, il faudrait un long travail pour les découvrir, au milieu de tous les actes conservés au municipe.

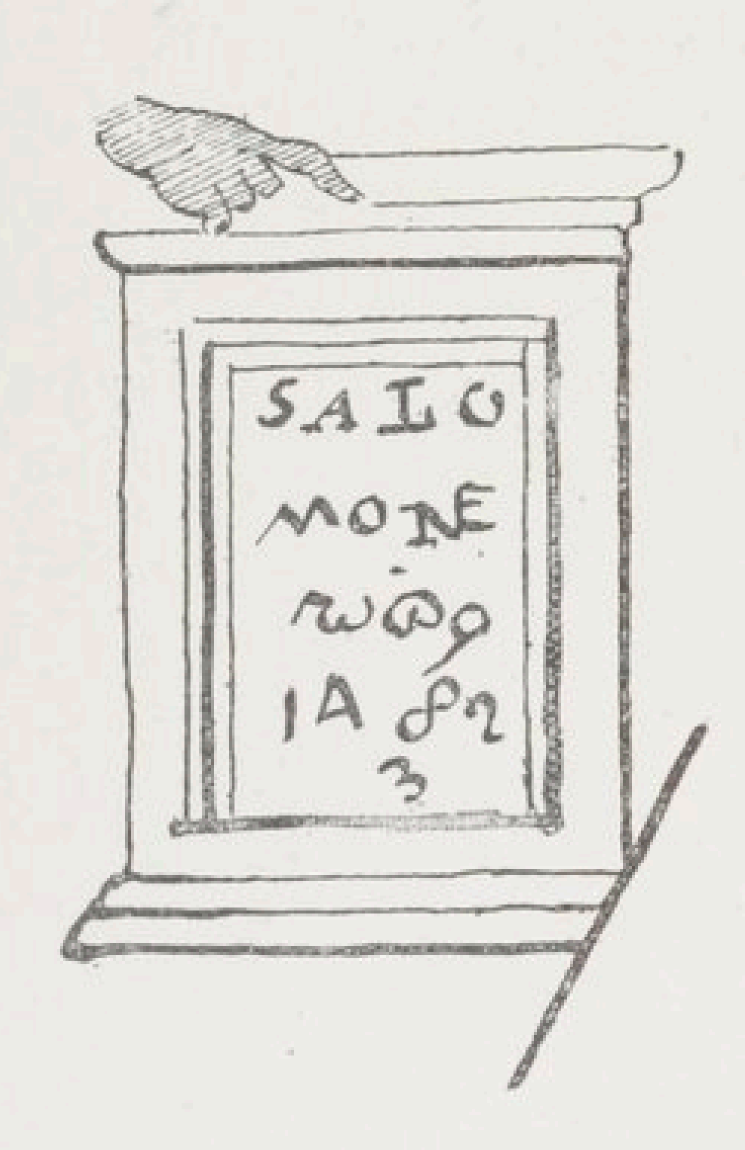
Malgré l'œuvre considérable de Faenza, peu d'artistes nous ont laissé leurs noms, excepté deux ou trois, parmi ceux que nous citons ; nous ne connaissons les autres que par induction.

ARTISTES DE FAENZA.

1487. Petrus Andreas.
1521. Nicolo.
1525. La casa Pirote. Joseph.

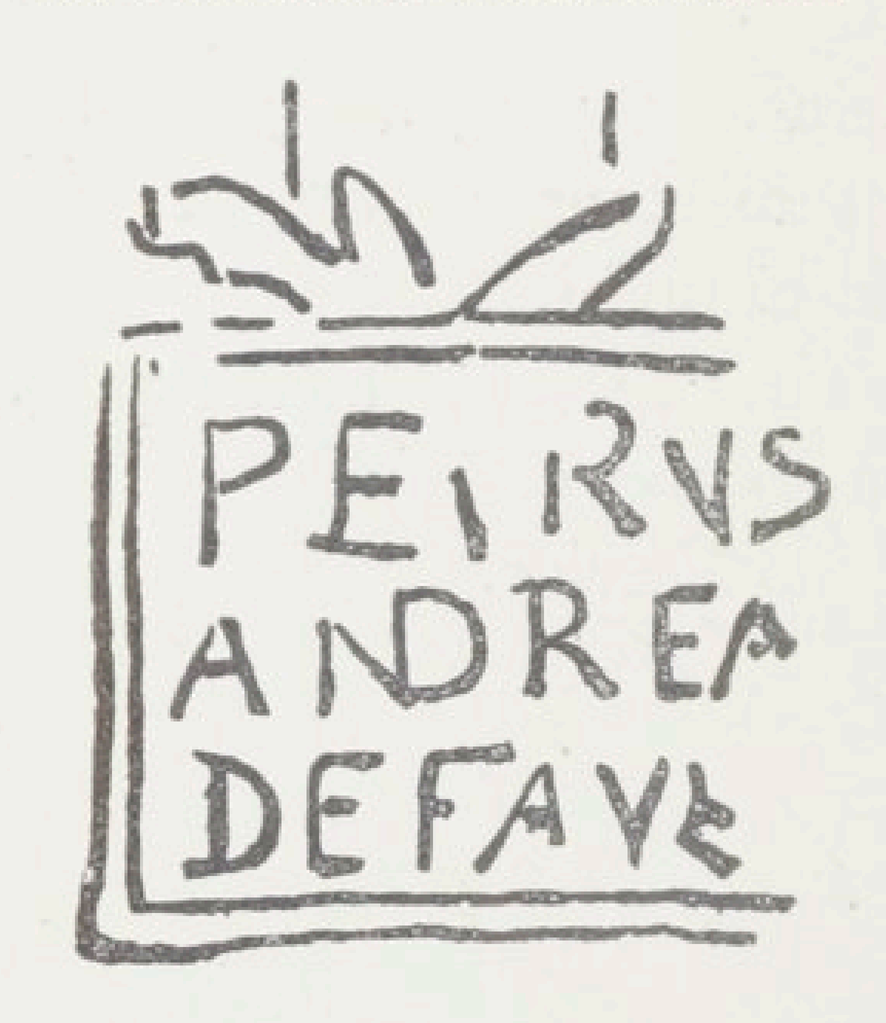
(1) Voir les marques, page 165.

1531. Atanasius.
1536. Baldassare Manara.
1559. P. Paul Stanghi.
1574. Baldassar. (Est-ce le même que Manara ?)
1616. Andrea Pantaleo.
1639. Francesco Vicchii.



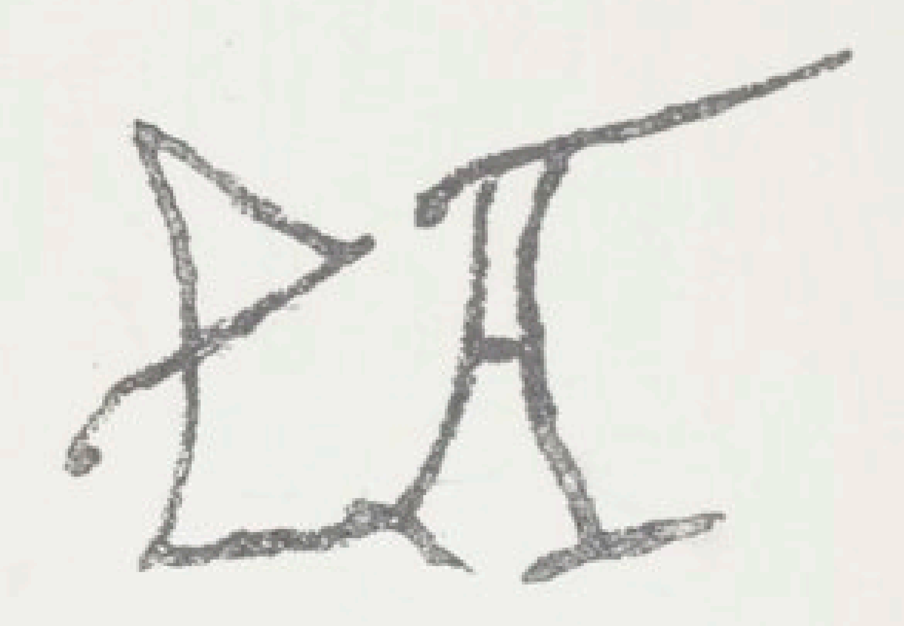
Salomon adorant les idoles. Plat d'une facture remarquable, au musée Correr, à Venise.

Sur le pavage de Bologne. Enseigne pendue à la porte



de boutique de l'artiste, qui s'est représenté pendant qu'il travaille au carrelage de la chapelle.

Au South-Kensington : ce monogramme, attribué par



M. Fortnum à Caffagiolo, nous semble devoir rentrer dans les signatures de P. Andreas.

Il faut comparer cette signature avec celle-ci, qui se



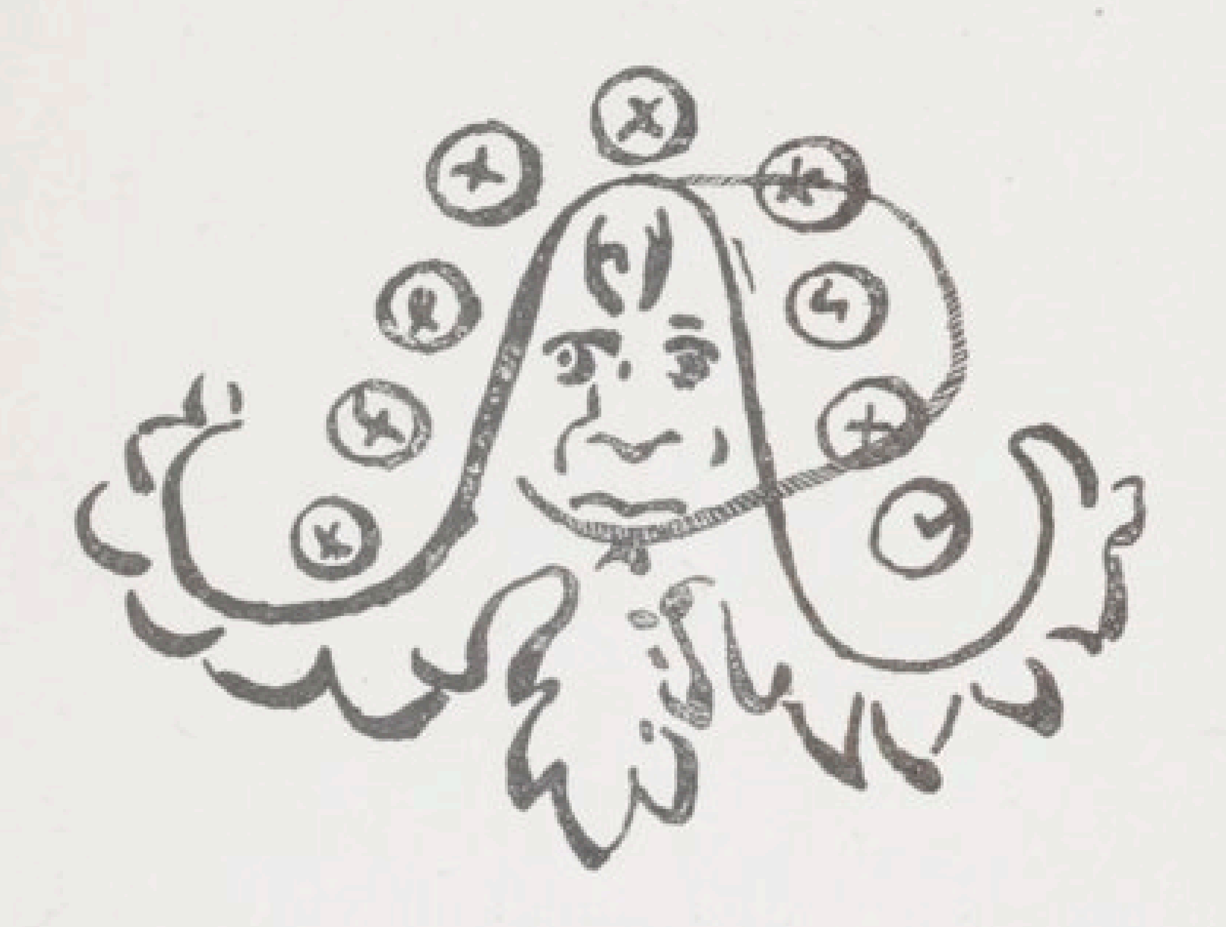
trouve dans la collection Bernall, et qui est attribuée par M. Fortnum à Caffagiolo. Nous ne croyons pas qu'il puisse y avoir un moment d'hésitation.

Plat rond, décoré de guirlandes et de fleurettes bleues sur fond blanc, entourant deux mains réunies dans un



médaillon, avec cette devise : « *Sola fides.* » Cluny, n° 2839. Certainement de Petrus Andreas, car on retrouve le même dessin que celui du pavage de Bologne.

Il en sera de même de ce mascaron. Le satyre, décor caractéristique de Faenza, se trouve ici comme marque sous



une coupe ; l'A et le P sont tracés en creux dans la pâte,

recouverts de vernis et par-dessous le mascaron. Médaillon central, tour blanc du Japon, amour en grisaille jaune sur fond jaune, contours bleus peu foncés ; cette tête de satyre apparaît pour la première fois sur le pavage de Bologne, et nous croyons devoir l'attribuer à Petrus Andreas dont nous retrouvons ici les deux initiales. Musée de Pesaro.



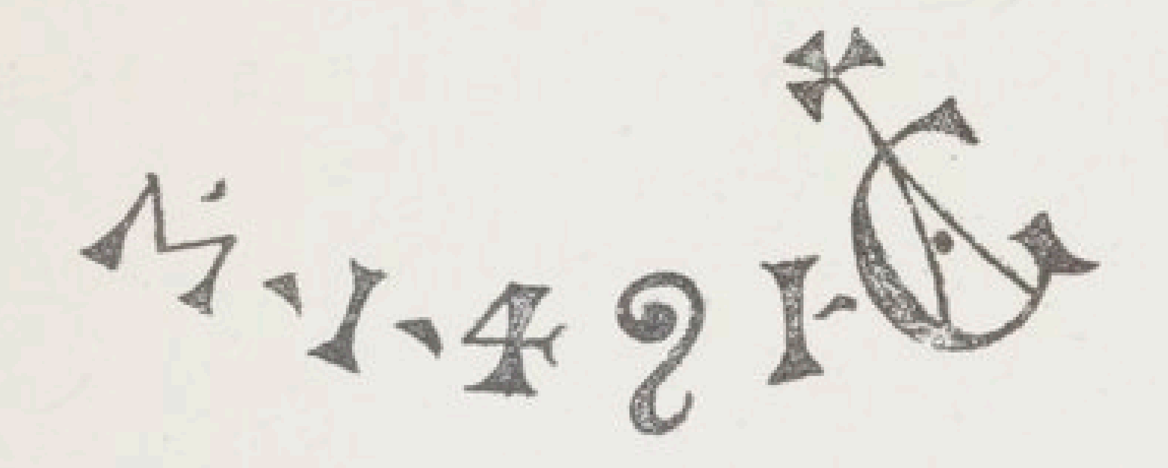
Monogramme relevé sur le pavage de Bologne.

L'initiale des Manfredi, seigneurs de Faenza, que nous



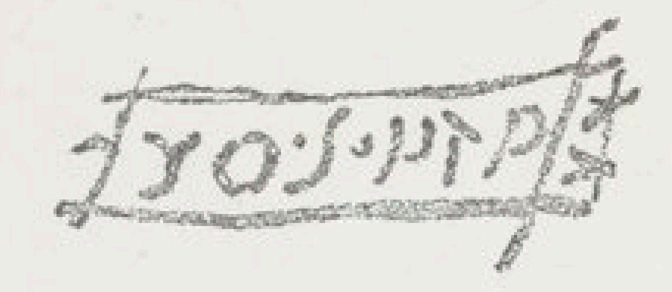
voyons sur le pavage de Bologne, non loin des trois lancettes, leurs armoiries.

Nous signalons ici cette marque dont l'origine est des plus incertaines. Elle fut d'abord prise pour une signature



de M° Giorgio ; maintenant on s'accorde à la reconnaître comme de Faenza et nous la croyons simplement une marque de confrérie.

Marque trouvée par M. Delange sous une tasse avec gro-

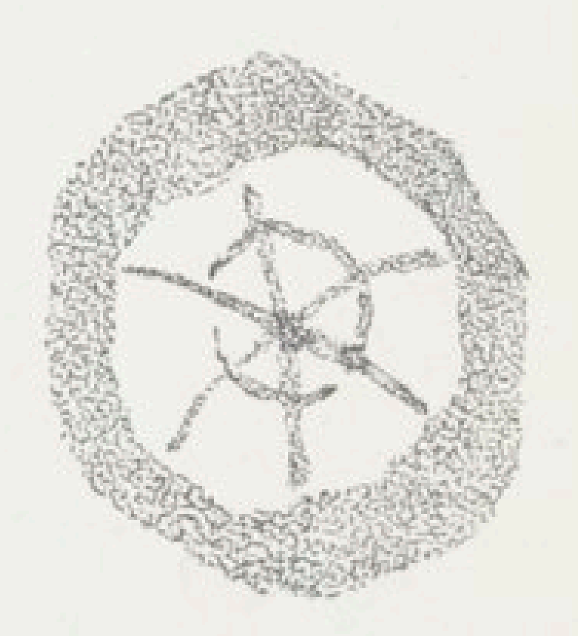


tesques. Ne serait-ce pas une signature de Ioxef de la casa Pirote?

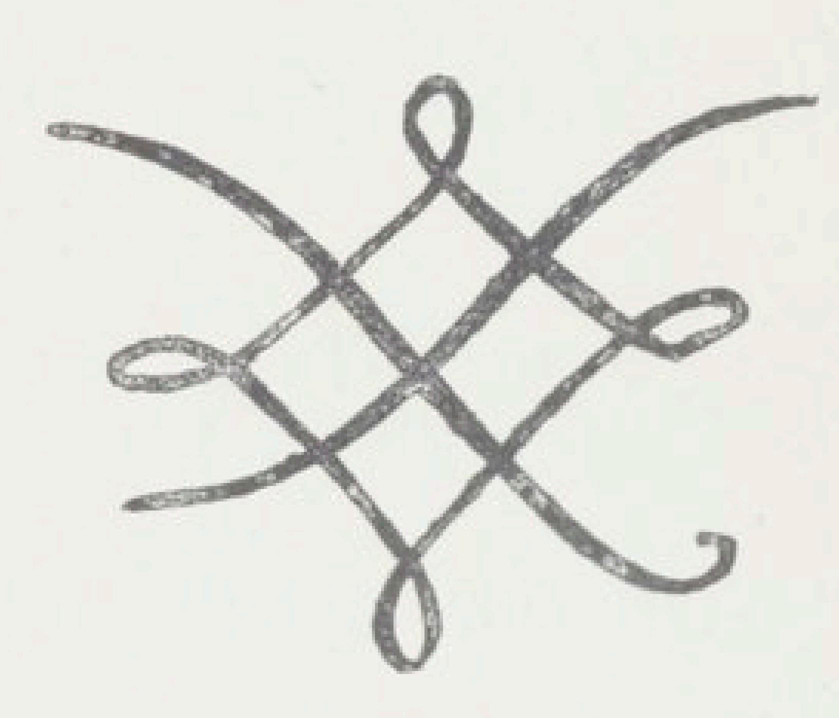
Un des ornements qui, avec le satyre *pyriforme*, est un



décor *absolument* caractéristique de Faenza. Cluny, 2847 et 2848.



Accompagné de S. P. Q. R. 1519, petit plat décoré d'anges et de satyres. Collection du baron A. de Rothschild.



Grand plat du seizième siècle d'une grande facture, chez le baron G. de Rothschild. Et au revers de *L'Adoration des bergers*, n° 8963-63, au South-Kensington, marque jaune.

L'arrestation de Joseph *Fat in Faenza in casa Pirote. Ioxeph*, chez le baron G. de Rothschild.

Nous trouvons aussi cette marque sous le n° 86 du Louvre, une tête d'homme laurée; et à Cluny, sous le n° 2847 et 2848, fonds bleus, jaunes et verts, feuillages modelés en jaunes foncés sur jaune et bleu.



Ces deux marques ne doivent pas être confondues avec celle des ateliers de Gubbio, qui est un simple carré coupé par deux lignes en croix.

Frutteria ou Canestrella. Coupe godronnée ; sur l'ombilic, *Saint Jean-Baptiste tenant un livre,* avec la date de 1541.



Godrons arlequins jaunes et bleus, avec feuillages réservés en blanc, modelés en bleu, jaune et vert.

Le Triomphe du temps. Collection de M. Fortnum. On accorde bien facilement à Baldassar Manara les pièces signés d'un B. Il faut bien examiner l'initiale avant de la

désigner : dans les deux pièces où nous avons sa signature

Baldasara

manara

faṅ

entière, la première branche du B s'élève au-dessus du reste du nom de l'artiste ; c'est un des caractères de sa signature.

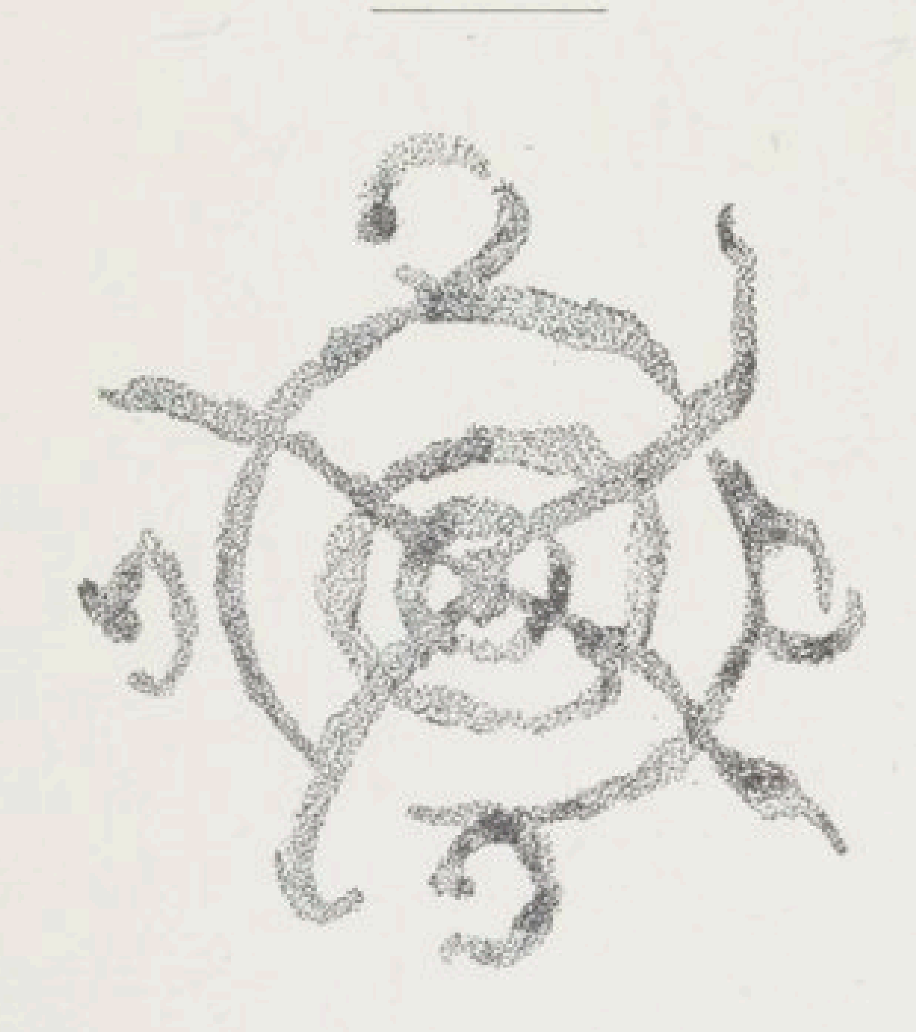


Sous une frutteria de la collection du baron G. de Rothschild.



Modification de la marque précédente. *Femme jouant de*

la viole. Bord jaune et brun roux, bleu lapis, revers émaillé blanc. Louvre, n° 52.



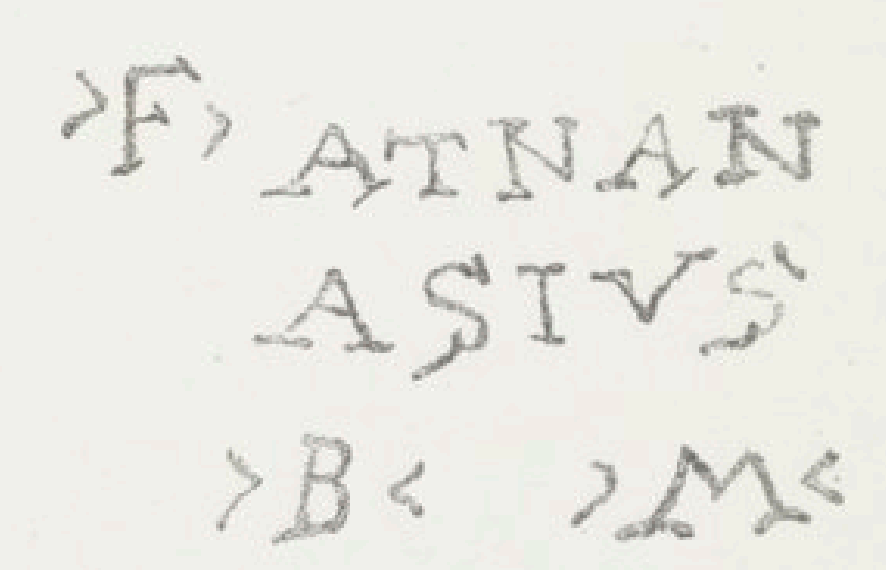
Le Sauveur au tombeau, bordure décorée de têtes d'anges et de grotesques. Coupe du British Museum.

Plat à quatre compartiments et à ombilic. Un amour



dans un médaillon central. Louvre, n° 90. Cette marque se

rapproche beaucoup de la seconde, qui est dans la collection de M. Fortnum et que le possesseur attribue à Caffagiolo.



1534. Signature d'un plat du musée d'économie géolique, couvert de décors Médicis.

Samson faisant crouler le temple. D'après H. Bohn et



Marryat, nous aurions là un des monogrammes d'Atanasius.



Combat de gladiateurs, collection Delsette (Fortnum).



Cluny, ancien 2121. Ne ressemble pas au croissant plein d'Urbino.

Semble une plume à écrire. Sous une coupe à fond bleuâtre, à godrons arlequinés bleus et jaunes; dans le médaillon

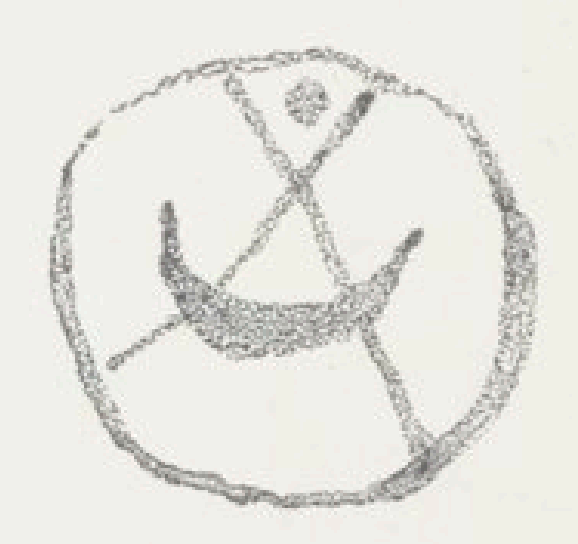


central une femme en jaune, au milieu d'un paysage dont la mer forme le fond. Musée de Pesaro.

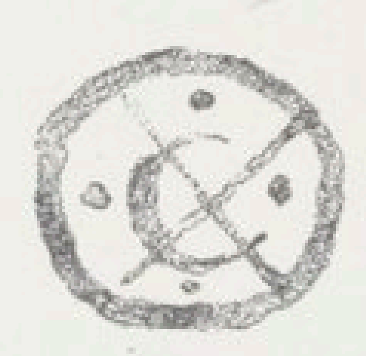
Grand plat à fond bleu armorié. Par une rare exception les mascarons ne sont pas pyriformes. Collection du baron A. de Rothschild.



La même marque, accompagnée de 1527, est dans la collection Napier et représente *le Jugement de Pâris*.

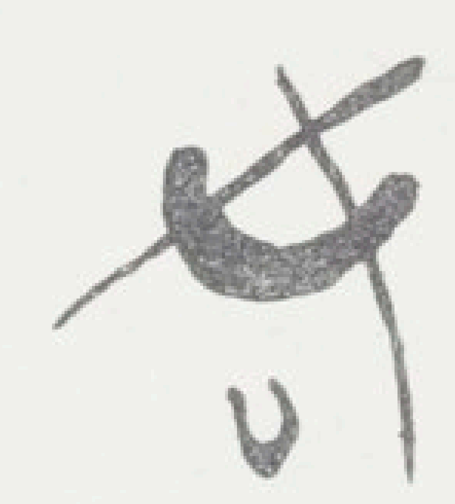


Orphée et le Parnasse, d'après Raphaël, entouré d'anges et de satyres *pyriformes.*

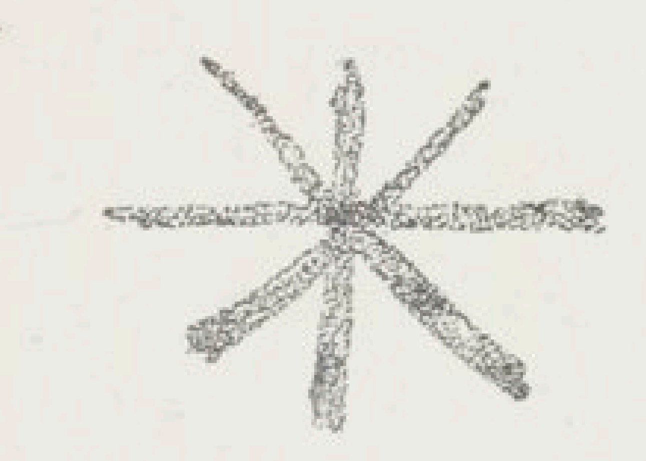


Le Jugement de Salomon, même encadrement.

Plat à armoiries ; la bordure est composée de mascarons



et d'anges, et relevée de sopra bianco. Ces trois marques sont chez le baron G. de Rothschild.



Grand plat à armoiries ; tour fond bleu avec les satyres *pyriformes* entourant les armoiries centrales. Baron A. de Rothschild. Au South-Kensington, n° 1716-55, nous retrouvons cette marque sous une assiette, avec bordure extrêmement délicate, en arabesques sur fond bleu ; dans de petits cartouches S.P.Q.R.; médaillon central : *un enfant faisant la culbute*. Nous devons, croyons-nous, la restituer à Faenza; les caractères du plat du baron de Rothschild sont trop nets pour que nous puissions hésiter un instant.

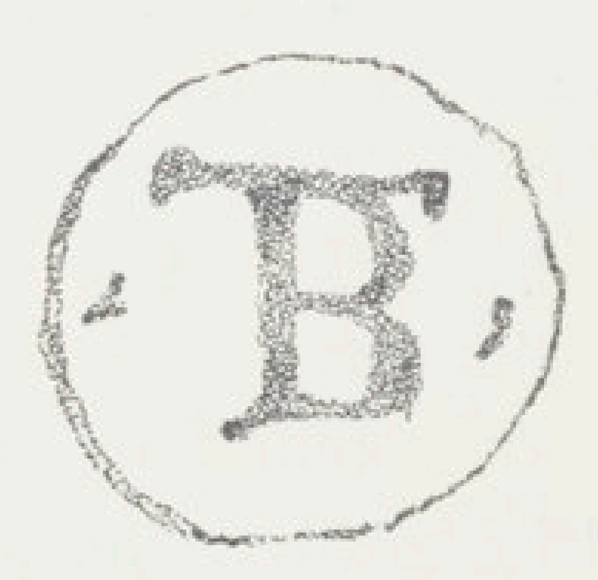


Portrait d'Annibal. Plat du musée de Pesaro.



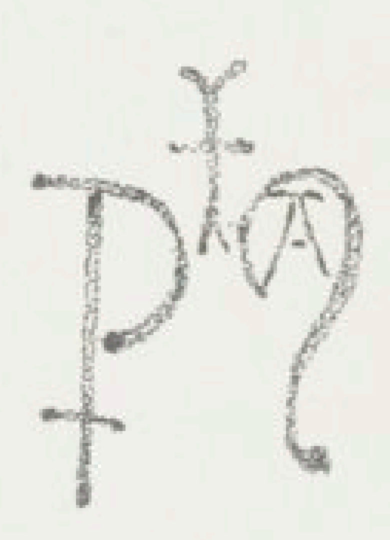
Didon et Énée. Tasse appartenant à Mme d'Yvon.

Marque donnée par Passeri ; il l'a trouvée sous une as-

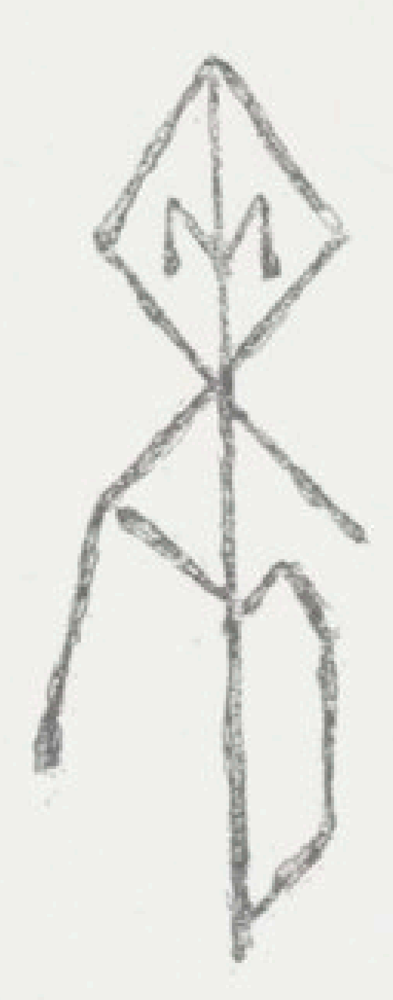


siette d'une grande facture représentant *Apollon et Marsyas.* Cette pièce se trouve maintenant au British Museum.

Ce monogramme est inscrit à côté du mot Faenza, sous



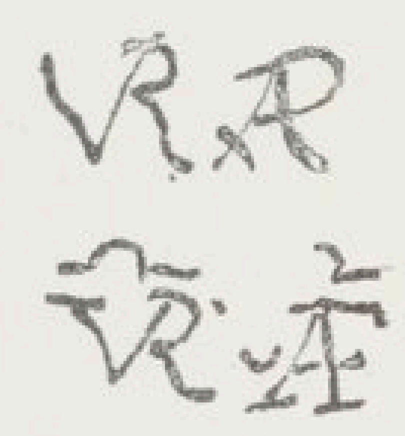
des vases de pharmacie. Bohn l'explique ainsi : P. Incha Agricola.



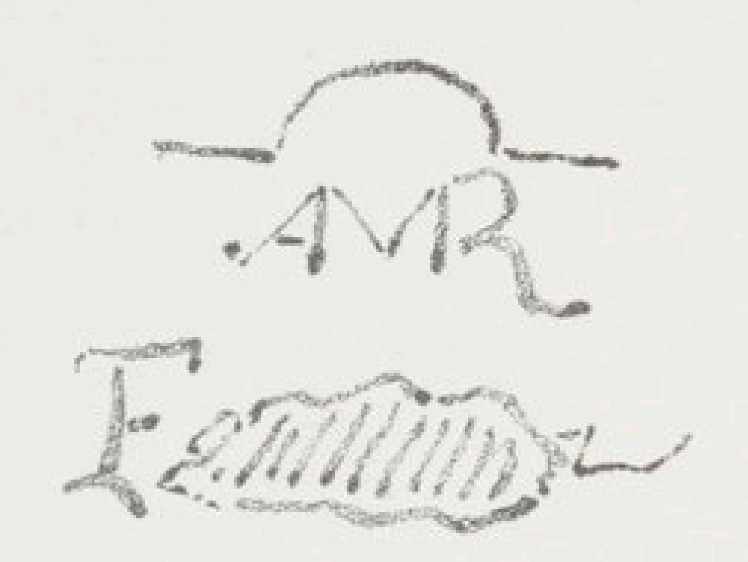
Chez M. Tellot, de Dreux, sous l'anse d'un vase à boire,

d'un ton grisâtre. Sur la panse *une tête d'homme* d'un bon caractère.

M. Jacquemart ne sait à qui attribuer cette marque, qu'on trouve à Sèvres. Les uns la donnent à Ferrare, à Urbino; d'autres à Pesaro, à l'Allemagne même. Elle ressemble à



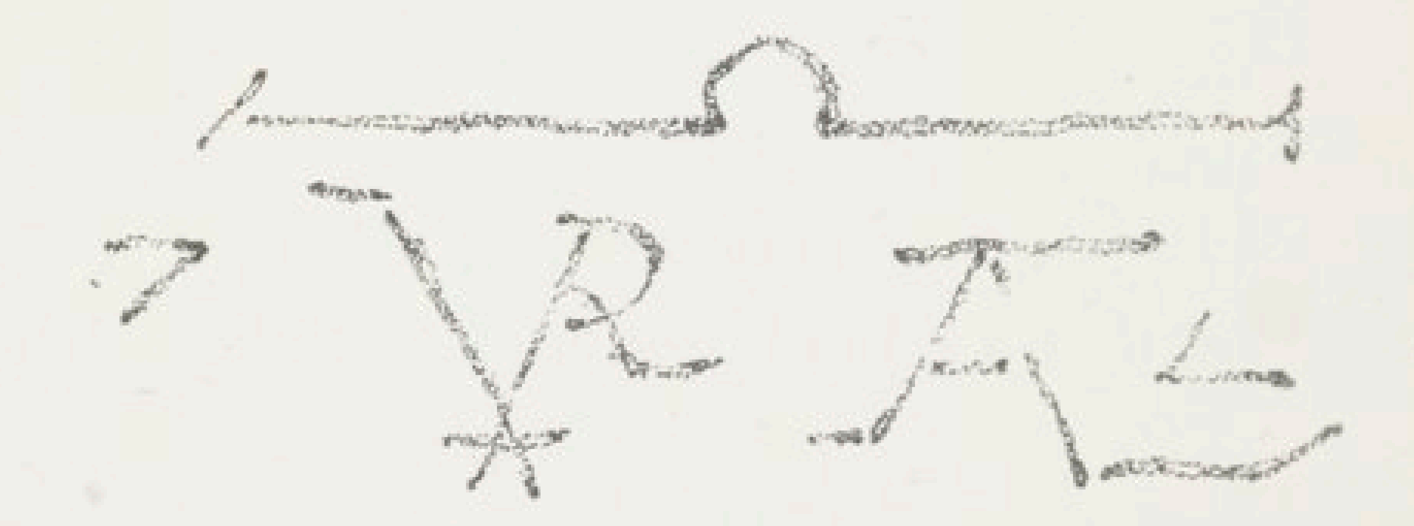
quelques marques de Delft, mais le qui surmonte les lettres est bien une marque de Faenza. Nous ne la trouvons dans toute l'Italie qu'à Sienne avec F. Campani. Louvre, n° 167. La théière du musée de Pesaro, malgré l'é-



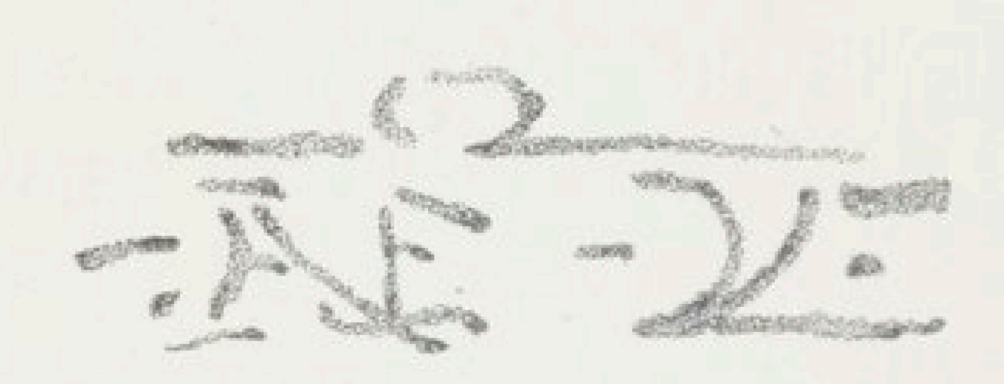
clat, qui a emporté le mot le plus intéressant du monogramme, nous autorise certainement à restituer ces lettres à la fabrique de Faenza.

Nous avons d'ailleurs retrouvé ces lettres, sous un plat amidonné de la collection Cantoni, de Milan, représentant un paysage en bleu sur fond grisâtre; et il ne pouvait y avoir

aucune hésitation sur l'attribution à lui donner. M. Drury Fortnum avait relevé le même monogramme sous une



tasse provenant de la collection du marquis d'Azelio : *Saint François recevant les stigmates* et l'avait classé dans les produits d'Urbino. Nous croyons devoir les restituer aujourd'hui à Faenza.

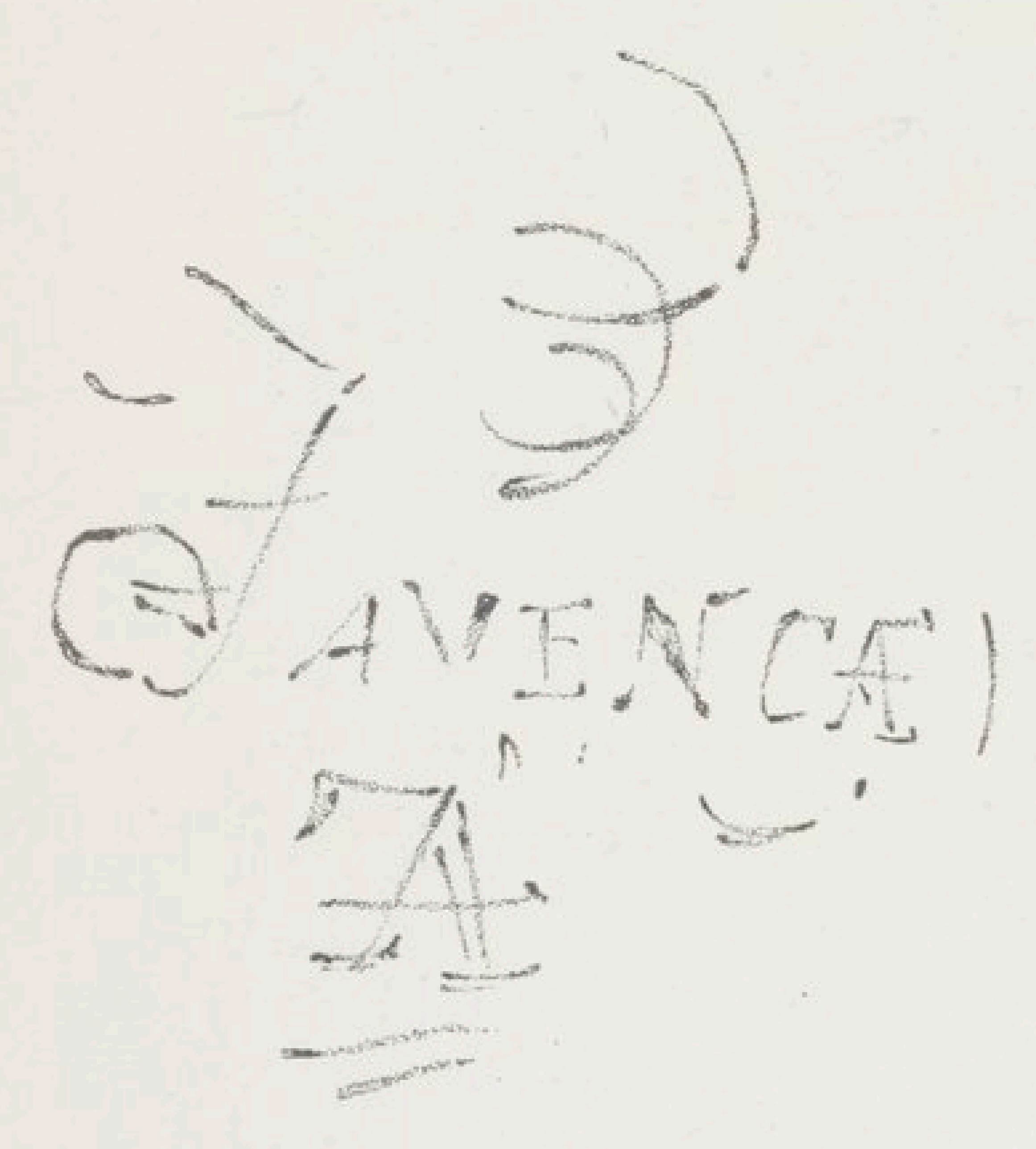


Sous une frutteria du British Museum.



Sur plusieurs vases de pharmacie qu'on peut attribuer à Faenza. A Pesaro.

Coupe à larges godrons, entourant un médaillon central :



un écusson dans un paysage. Nous retrouvons dans cette marque le A. F. du monogramme de Sèvres. Musée de Limoges.

Coupe à piédouche et ombilic avec bord saillant et double rangée de godrons. *Un berger assis joue de la flûte de*



Pan; à droite, deux personnages; au fond, des moutons. Musée de Limoges.

TRÉVISE

(1485).

Dès 1485 la fabrique est en pleine activité, puisque Garzoni en parle dans sa *Piazza universale* [1], mais elle ne laisse pas grands souvenirs dans l'histoire de la céramique.

M. Chaffers nous décrit cependant un plat qui montre que vers le seizième siècle, sa fabrication n'était pas inférieure à celle des grandes manufactures voisines. Cette pièce, jusqu'à présent unique, représente le *Sermon sur la montagne*. Autour cette légende en rond : D.O.N.P.A.R.I.S.I.Œ.D.A.T. R.A.V.I.S.I.O.M.D. XXX8. Jusqu'au dix-huitième siècle nous n'en entendons plus parler. A cette époque, nous relevons sous des tasses de porcelaine, du musée de Limoges, ces deux marques.

C.A.F.F
Treviso

que M. Ed. Garnier explique : Giovanni Andrea Fratelli Fontebassa.

Tasse cylindrique, dite tasse carrée, décor polychrome, grossièrement exécuté, un oiseau en terrasse sur la tasse, un paysage dans la soucoupe.

(1) Voir *Faenza*, page 146.

Sous une tasse de même forme, au décor polychrome. Sur la face antérieure un paysage; deux amours tiennent

Treviso

au-dessus une couronne de roses où se trouvent G. R. P. entrelacés, et en or, sur les bords, un filet bleu du grand feu, partiellement recouvert de filets d'or.

En 1769, sous une pièce appartenant au docteur Gérard et mentionnée par M. Jacquemart, on relève cette inscription circulaire :

Fabrica di boccaleria alla campana in Treviso. Valentino Storgato Bragaldo jo figlio fabricator. Jouane Giroto liberal figlio fece. Mattio Schiavon inciso e delineator, anno D^{ni} *CIC IC CCLXIX.*

FERRARE

(1495-1559).

A part les pièces merveilleuses que nous trouvons dans les collections des barons A. et G. de Rothschild, ce n'est guère que par les documents historiques, découverts par le marquis Campori que nous connaissons les produits de Ferrare. Les pièces que nous venons de signaler sont tellement hors ligne, qu'il est presque possible de les suivre depuis leur origine : les armes de la famille d'Este, les écus d'alliance, les devises qui les décorent sont une marque d'origine certaine. Mais maintenant que nous savons que, pendant près d'un siècle, les ducs de Ferrare ont non seulement donné leur protection, mais encore collaboré de leur science et de leurs mains à la fabrication de la céramique, il nous faudrait découvrir les pièces moins délicates qui ont dû sortir de la bottega del Castello-Nuovo, pendant ce long espace de temps.

Les ducs attiraient à eux les majolistes en renom. Ils ne dédaignaient pas de charger leurs ambassadeurs de traiter avec les artistes, et la réponse de Giacomo Tebaldi, ambassadeur à Venise, au duc Alphonse Ier (17 mai 1519), nous apprend que, malgré « *les promesses de toutes les commodités désirables, d'un travail sérieux, d'un gain considérable* », ils ne pouvaient toujours réussir. D'autres acceptaient.

Faenza, Urbino donnaient des décorateurs et des meilleurs, et c'est, sans nul doute, à cette réunion d'artistes d'écoles différentes qu'il faut attribuer la difficulté de classer les produits de Ferrare. Chacun en effet apportait sa palette, son talent personnel, et conservait forcément les traditions de son école, puisqu'ils en étaient pour ainsi dire les créateurs.

Certainement ils amenaient avec eux des artistes de second ordre, qui produisaient des pièces moins belles ; bien que sorties de Ferrare, elles portaient cependant le cachet de Faenza ou de l'école métaurienne. C'est donc parmi les propuits de ces deux pays principalement qu'il nous faut chercher les pièces secondaires de Ferrare. Mais jusqu'au moment où nous aurons découvert une marque, une signature, il sera bien difficile de les cataloguer.

Si on peut reprocher à Castel-Durante des jaunes parfois trop durs, la même critique peut assurément s'adresser à Ferrare : il en est de même des verts. D'une bonne composition, le dessin est maniéré, parfois lourd : il s'écarte de l'école métaurienne par la façon de poser ses ombres ; au lieu de les faire largement, elles sont exécutées en hachures ; les deux plats du Louvre n°s 588 et 589, nous donnent une idée du genre de Ferrare.

Mais nous sommes loin de la grande époque du règne d'Alphonse Ier, où la majolique atteint l'apogée de l'art ; alors elle empruntait du caractère de Faenza et du faire d'Urbino. Les fonds bleus délicats font ressortir les savantes compositions ornementales qu'ils entourent : sur des fonds citrins, de gracieuses arabesques enlacent des anses habilement contournées par Baptista Dossi (1). Des devises, des attributs de musique, des lettres grecques viennent dans de charmants cartouches rompre l'économie du dessin.

(1) En 1528, Battista Dossi reçoit 1 livre pour ses modèles d'anses.

Une glaçure merveilleuse recouvre le tout, qui, dans le service fabriqué pour la maison ducale, est d'un ton si doux et si agréable. Nous sommes en 1525 ; à ce moment Francesco Xanto aurait, dit-on, travaillé à Ferrare.

La plupart des pièces, qui, par leur réussite, peuvent être attribuées au maître d'Urbino ont une date inscrite dans un cartouche, XXVII, qui accompagne les A Ω qu'on regarde comme la signature de Xanto ; nous les trouvons dans la collection du baron G. de Rothschild.

Biagio de Faenza travaillait depuis le commencement du siècle à Ferrare ; ne serait-ce pas la vingt-septième année du siècle, en même temps que la vingt-septième année de la fabrication que le duc de Ferrare, Alphonse I[er], aurait fait ainsi ensuite? M. Jacquemart n'explique-t-il pas de même le nombre 68 qu'il trouve sous des vases de Naples signés Brandi, par 1568? Cette date de 1527 correspond d'ailleurs à la plus précieuse époque de la majolique de Ferrare, et c'est justement sur deux des plus belles pièces que nous la trouvons. L'A et l'Ω doivent aussi être considérés comme un symbole. Dans cette cour lettrée, illustrée par Isabelle, fille d'Hercule I[er], ces deux lettres devançaient élégamment l'*Ardet æternum*, que nous retrouverons vers 1579, sur un plat du Louvre, au moment où Alphonse II remit en vigueur le culte des arts.

En 1527, Xanto était encore inconnu, et quand Alphonse I[er] meurt en 1534, le maître n'avait pas encore acquis le renom qui aurait pu le faire distinguer par le duc de Ferrare ; et même, admettant un moment la possibilité de la présence de Xanto, à Ferrare, la facture des pièces dont nous venons de parler est tellement différente de la manière de cet artiste qu'il devient tout à fait impossible de lui en attribuer la paternité.

Malheureusement le nombre de ces superbes spécimens de la majolique de Ferrare est compté ; ils sont classés

dans des collections d'où nous ne les verrons pas sortir. C'est donc à la première description des produits de Ferrare qu'il faut se borner pour les pièces à découvrir et les nos 589 et 638 du Louvre deviennent des échantillons importants. Maintenant, c'est à l'histoire, aux archives, aux documents découverts par le marquis Campori que nous devons demander les autres renseignements.

En 1495, Fra Melchior, de Faenza, fonde la manufacture; en 1501, Mo Biagro, de Faenza est payé de travaux qu'il vient d'exécuter pour un couvent et pour un poêle destiné au château Neuf. A cette époque, Alphonse, fils d'Hercule Ier, n'est pas encore chargé du poids du gouvernement; il travaille de ses mains et découvre le fameux *Bianco allato,* dont les rehauts délicats vont se retrouver dans les plus belles pièces de Ferrare. Quand il arrive au trône, en 1505, Alphonse Ier continue sa protection à la manufacture : Biagio travaille toujours sous sa direction; c'est le plus beau moment de la majolique de Ferrare, et celui qui, malheureusement, nous fait le plus défaut, au point de vue des renseignements. Pressé d'argent, ruiné par la guerre, le prince, comme plus tard Louis XIV, fait fondre ses bijoux, ses dressoirs d'argent, les objets précieux qu'il tient de ses ancêtres et se met à faire usage de vases et de plats en terre, d'autant plus propres à lui faire honneur, *qu'ils sortaient de ses mains et étaient le produit de son industrie* (Paul Jove). Le plus beau moment de la faïence française, plus tard chez nous, suivra aussi les désastres de la guerre : tous les grands seigneurs, imitant leur roi, enverront à la monnaie leur argenterie; ils se serviront de vaisselle de terre; mais encore ils la voudront belle et soignée, et Rouen leur livrera les services cachemires, dont les échantillons deviennent chaque jour de plus en plus rares.

En même temps, au palais de Schifanoïa, Sigismond d'Este, père d'Alphonse, s'occupe de céramique. Biagio

Biasini, de Faenza, le dirige dans ses travaux, et sur la liste des artistes de Ferrare nous verrons tout à l'heure le nom des trois peintres qui l'aidèrent dans la décoration de ses majoliques.

Ce n'est qu'en 1517 qu'Alphonse Ier veut découvrir la porcelaine. Il y travaille, fait travailler, semble avoir trouvé, mais il faut aller jusqu'à Alphonse II pour en avoir un témoignage écrit, celui de Vasari qui nous parle « *des vases merveilleux en terre de plusieurs sortes et d'autres de porcelaine d'une grande tournure* ». Camillo d'Urbin, d'après l'ambassadeur du grand-duc de Florence, Bernardo Canigiani, serait le *véritable inventeur moderne de la porcelaine*. Il lui donne ce titre en annonçant à son maître la mort accidentelle du *chimiste de Son Excellence* en 1567.

Toute la famille d'Este était grande admiratrice des arts : les princesses protégeaient les poètes, les peintres ; seul, Hercule II, de 1534 à 1559, n'accorde pas à la manufacture l'appui qu'elle avait trouvé chez ses prédécesseurs. Alphonse II, qui avait passé sa jeunesse en France, à la cour de Henry II, en avait rapporté le goût des arts ; il n'oublia pas la céramique, que ses aïeux avaient si fort estimée. Sous son règne nous retrouvons les plats à armoiries d'Este et de Gonzague, les devises amoureuses (*Ardet æternum*), les grotesques apportés à la cour d'Alphonse Ier par les Dossi et que les Patanazzi doivent avoir continués. Le plat du Louvre, porte autour des pots à feu la devise des ducs de Ferrare : *Ardet æternum,* et à côté nous retrouvons les petits cartouches jaunes chargés du danseur noir, la signature des Patanazzi. Nous n'avons pas, du reste, d'autre trace de leur passage à la cour de Ferrare.

A la mort du duc, en 1597, la fabrique tombera, et ce n'est pas le pape Clément VIII, qui, après avoir chassé de leurs États la famille d'Este, soutiendra la manufacture qu'avaient fondée ses adversaires.

ARTISTES DE FERRARE.

1495. Fra Melchior.

1501. Alphonse Ier d'Este, Biagio di Faenza.

1515. Biagio Biasini di Faenza travaille à l'atelier de Schifanoïa avec El frate, Grosso, Zaffarmo, en 1525.

1522. Antonio de Faenza.

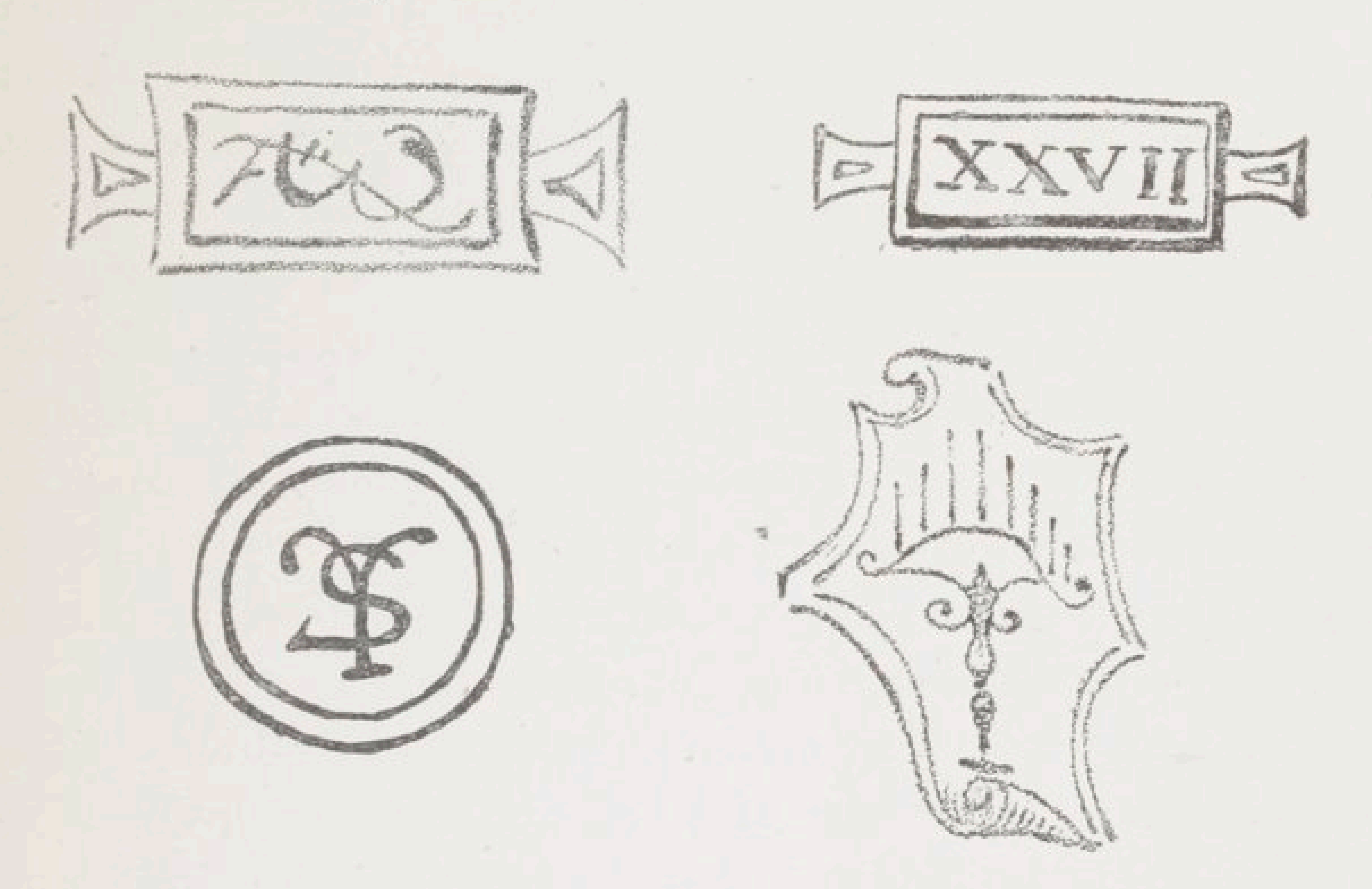
1524. Camillo.

1528. Catto de Faenza, les Dossi.

1534. Pierre Paul Stanghi.

1559. Camillo et Baptista d'Urbin. Ce dernier est sans doute celui qui signe au musée de Pesaro un plat superbe d'Urbino : *Battista unyca*, 1532, qu'on pourrait attribuer à Ferrare sans la marque de fabrique qui se trouve au revers.

Ces quatre cartouches se trouvent mêlés aux rinceaux des merveilleux plats de la collection des barons G. et A. de



Rothschild. Chez tous les deux j'ai retrouvé le cartouche

XXVII et, comme nous le disions plus haut, ce doit être la vingt-septième année de la fabrication de Ferrare, et la vingt-septième du seizième siècle. Cette concordance a dû inspirer aux artistes l'idée de mêler aux lettres grecques ce nombre en chiffres romains.



Venise.

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE RF

VENISE

(1510-1765).

Malgré les luttes politiques que Venise soutient pendant le quinzième et le commencement du seizième siècle, la Reine des mers ne pouvait se montrer indifférente au grand mouvement artistique produit par les majolistes de la Renaissance. Il ne faudrait parler que des verreries de Murano pour montrer la place tenue chez elle par l'art du feu et cependant, sans les patientes recherches du marquis Campori, nous n'aurions peut-être pas encore donné à Venise la place qu'elle mérite dans la décoration céramique. En s'emparant de Faenza et de Rimini, en 1501, elle acquérait deux grands centres artistiques, et la ville des doges était assez jalouse de sa gloire pour ne pas laisser à des villes conquises le monopole d'un art si honoré à cette époque.

Il fallait qu'elle eût acquis en 1520 une grande renommée, pour que Alphonse Ier, de Ferrare, chargeât Titien de commander et de surveiller l'exécution des vases qu'il voulait pour sa pharmacie, et, sans nul doute, ils étaient parfaits, puisque, dans sa lettre d'envoi, le grand peintre les déclarait *réussis à merveille.* Probablement le grand maître y avait collaboré, avait aidé l'artiste de ses cartons,

de ses conseils, et, pour s'en être chargé, il devait avoir pleine confiance dans les fabriques vénitiennes.

Avant 1540, nous ne trouvons aucune pièce datée, mais les produits de cette époque nous laissent deviner ce qu'était la fabrication antérieure. C'est ainsi qu'il faut attribuer à Venise le pavage de San Sebastiano, aux armes des Landi, qui porte la date de 1510. Mais à partir de 1540 nous relevons successivement : 1540 *adi* 16 *del mex de ottubre*. — 1543. *F. Venetia a Sâ Barnaba, M° Jacono* (Castellani). — 1543. *M° Ludovico en côtrada di Santo Polo* (South-Kensington). — 1546. *Fatto in Venezia in Chastello* (South-Kensington). — 1548. *Adi primo setebr*. (Louvre). — 1568. *Zener Domenico da Venetia feci in la bottega al ponto sito del andar a San Polo.*

Les artistes vénitiens tiennent à nous laisser leur adresse, ils nous disent sous leurs œuvres, où et quand ils les ont créées, et c'est grâce à cette particularité que nous connaissons les noms de ceux qui, pendant une partie du seizième siècle, ont illustré la majolique de Venise. Tout cela c'est l'histoire du grand art vénitien : les pièces dont nous parlons sont remarquables ; elles sont réservées aux princes, aux grands amateurs du seizième siècle, et Venise ne bornait pas là son commerce : Piccolpasso nous dit qu'on y fabriquait des faïences ordinaires, *alla dozzina*, qui servaient à l'exportation.

Pour ne parler que des produits artistiques, nous y trouverons trois genres bien distincts. Les uns fins de dessin, aux personnages élégants, bien campés, dans des ruines encadrées d'un feuillage délicat, relevé de jaunes citrins assez vifs : gais de ton, sur émail gris bleuâtre, la légèreté de la touche les fera toujours facilement reconnaître, surtout lorsqu'ils sont accompagnés d'un violet assez foncé, qui leur donne un cachet tout particulier.

Viennent ensuite les faïences bleu de Perse, un peu plus

clair que le bleu de Nevers, résillées de lignes blanches et d'arabesques finement dorées ; le service Farnèse du musée de Naples en donne de charmants spécimens.

Nous arrivons enfin à la famille lattésine, d'un genre tout spécial à la fabrication vénitienne. Ses assiettes, ses plats à personnages, quelquefois à simples feuillages enroulés, sont d'un aspect bizarre. Sur un fond bleuâtre, le dessin se détache en bleu foncé, légèrement ombré d'une main savante, les lumières sortent en blanc vif, posé sur le berettino en hachures élégantes ; si parfois les cartons ne sont pas remarquables, dans certaines pièces, comme la coupe de M° Jacomo, de la collection Castellani, le peintre atteint une maestria surprenante dont les pièces de France ne peuvent que donner une bien faible idée. (Louvre, *Un jeune seigneur dans un paysage;* et Cluny, n° 3084, *Samson tuant les Philistins avec une mâchoire d'âne.*)

Le commerce que Venise faisait avec l'Orient devait certainement la pousser à la recherche de la porcelaine. Dès 1519, Alphonse I[er], de Ferrare, demande à son ambassadeur de lui envoyer un artiste, qui lui avait adressé deux essais de porcelaine. Mais celui-ci se prétend *trop vieux, et trop peu riche pour continuer les tentatives à ses frais.* Son secret ne fut probablement pas perdu, car dès le dix-septième siècle nous avons des vases en porcelaine vénitienne. Les dorures en sont merveilleuses et font contraste avec le noir qui les accompagne. Un peu plus tard nous trouverons les décors chinois, car c'est toujours l'idéal italien ; avec eux la nature de la porcelaine change. Un peu grisâtre dans le principe, elle devient presque transparente dans la suite et une coupe qui représente l'automne, nous dit qu'elle a été faite chez *Lodovico Ortolani Veneto in Veneti.* D'après M. Drake, elle aurait été faite entre 1720 et 1740 à *la casa exellentissima Vezzi, a San Nicolo de Venise.*

ARTISTES DE VENISE.

1510 (?). Pavage de San Sebastiano.

1520. Titien surveille et donne sans doute des cartons pour la pharmacie du duc de Ferrare.

1535 (?). Battista Franco, appelé à Pesaro en 1540 (Passeri) par Bartolomeo Genga.

1542. M° Jacomo, de Pesaro.

1543. M° Ludovico.

1545. Giannantonio, de Pesaro.

1545. Francesco, de Castel-Durante.

1567. Battista di Francesco.

1568. M° Domenico. Barcella Stephano.

1593. Jacomo.

1636. Dionigi Marini.

1720. Lodovico Ortolani, fabricant de porcelaine.

1753. Les Bertaloni.

1765. Gimminiano Cozzi.

1765. Giovanni Marcone.



Sur un des carreaux de l'église San Sebastiano à Venise,

accompagné de la date de 1510, chapelle de l'Annonciade, appartenant aux Landi, dont on retrouve les armes sur le pavage.

Coupe à jours sur piédouche, de la famille lattésine;

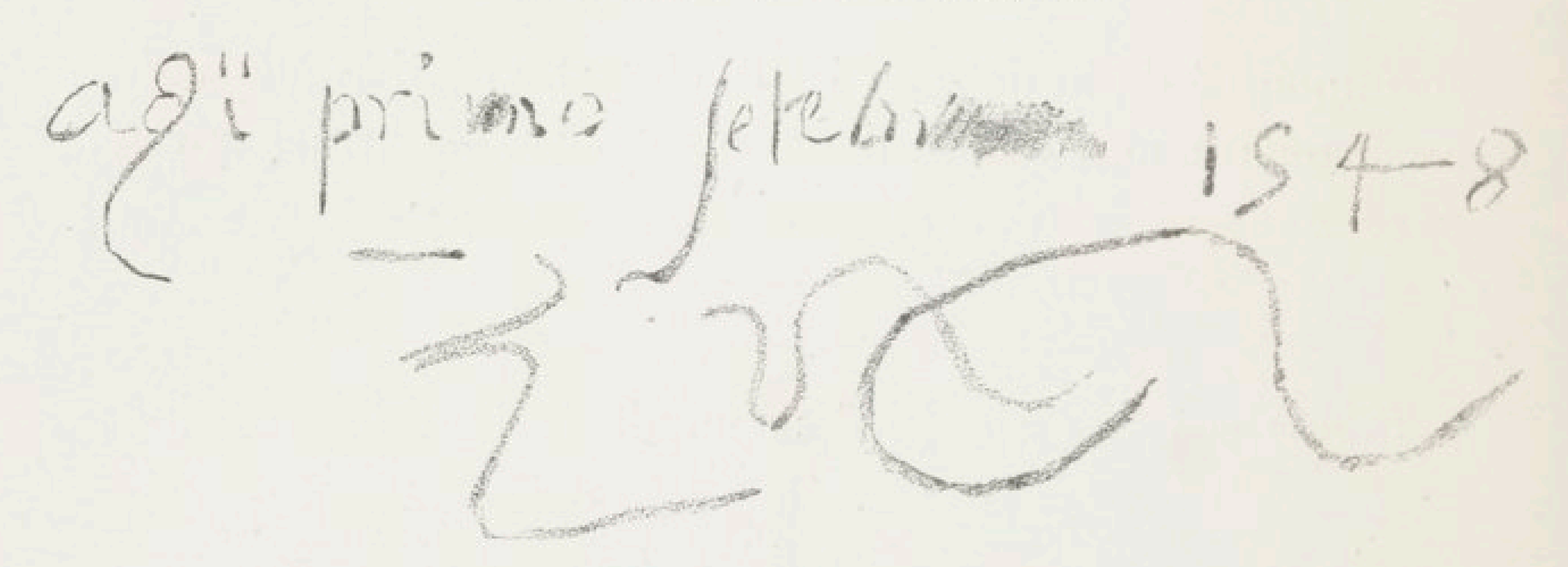
1543
F. venitia · a Sã
Barnaba . M.°
Jacomo

dans le médaillon central *deux têtes de vieillards* qui semblent une étude. Collection Castellani.

In Venetia a Sã Thoma, in bottega dj M° Francesco da Castel-Durante. Un repas dans l'Olympe. Cette pièce a tous les caractères de l'école métaurienne, et sans la signa-

dt 1545

ture on la croirait sortie des ateliers de Castel-Durante. Seules la marque et la date, finement tracées, se rapprochent par leur délicatesse des autres monogrammes de Venise. Collection du baron A. de Rothschild.



Grand plat de la famille lattésine, sans numéro, au Louvre. Feuillages sur fond amidonné.

Grande et belle fontaine monumentale, n° 3083, à Cluny. Sur la panse *un amour* : de son cou partent deux corde-



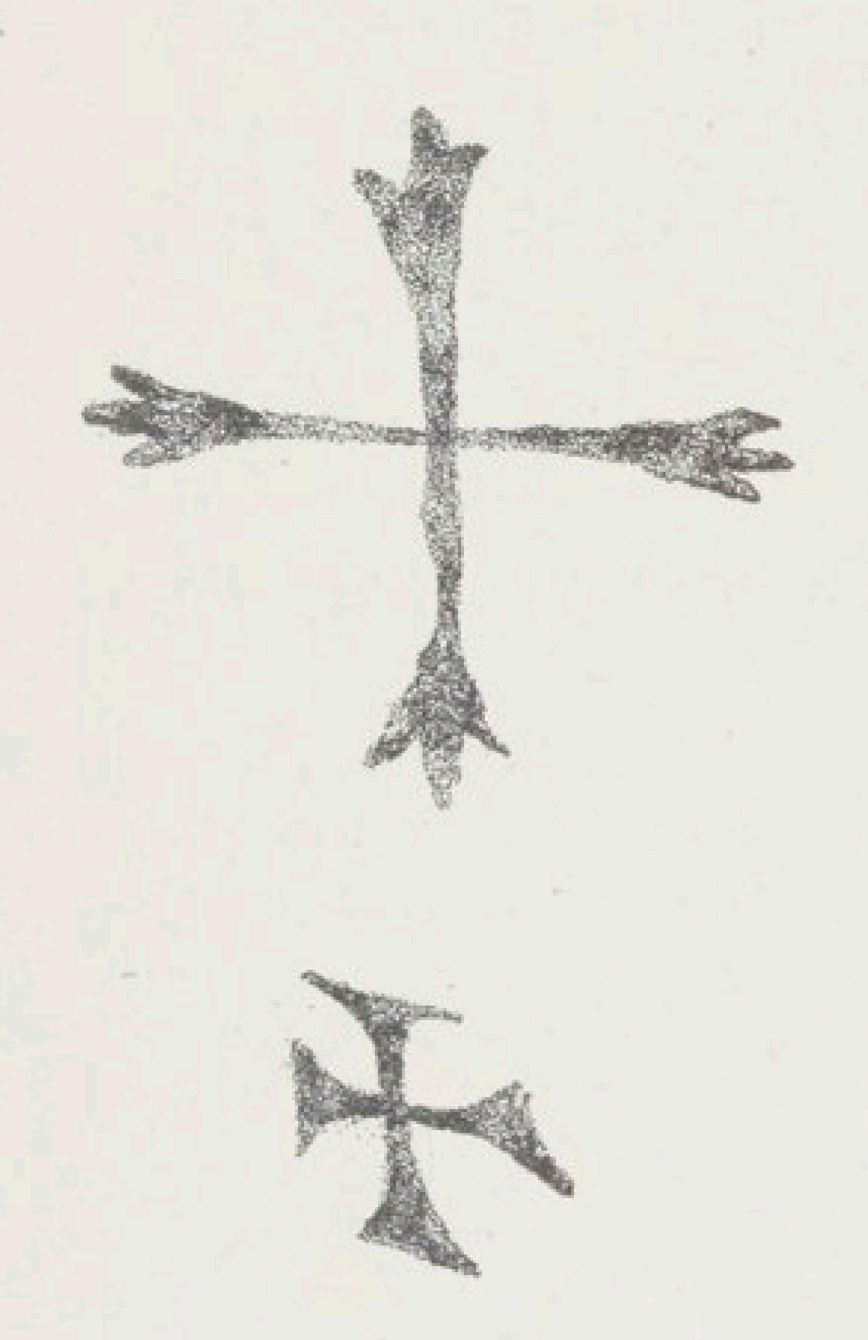
lières qui soutiennent des bouquets de fleurs en relief et comme couvercle une vaste corbeille de fruits.

Plateau à feuillage et branches d'arbre entrelacés, mas-



carons non pyriformes et des têtes de satyres de profil

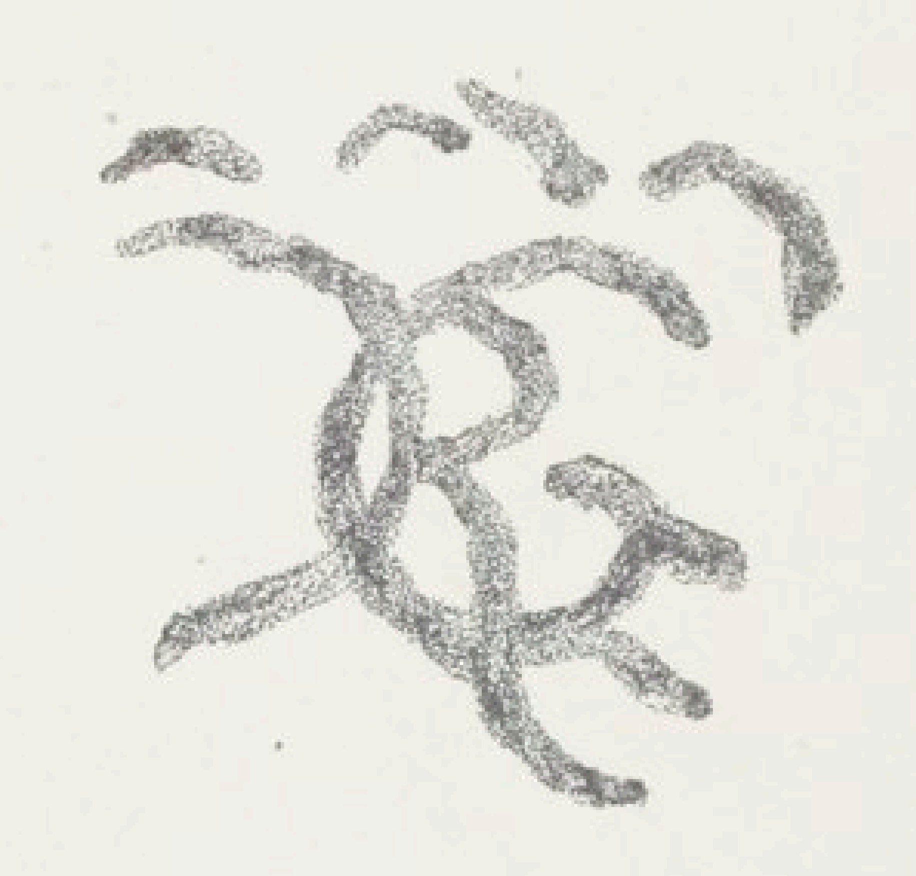
terminent les branches. Comme signature, au revers : *In Venetia in côtrada dj Santo Polo, in botega dj M° Lodovico,* au-dessus de cet écusson. C'est ce qui fait que



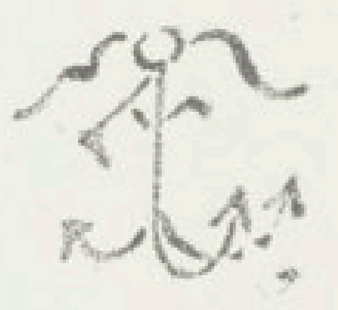
M. Fortnum attribue à M° Lodovico les croix que nous reproduisons ici.



Sous un plat ayant tous les caractères de Venise ; relevée par M. Fortnum dans la collection du capitaine Langford.



Coupe en la possession de M. Robert Holland, d'après M. Fortnum.



Sous un grand plat d'une mauvaise facture, à Venise. Fin du dix-septième siècle.



Sous le n° 179-53, au South-Kensington. Plat datant du milieu du dix-huitième siècle.

Sous une salière formée par un enfant nu assis sur un



rocher et tenant sur sa jambe gauche une grande coquille polychrome. Musée de Limoges.



Sous des tasses de porcelaine dure, à Florence.

Ven:

Tasse de porcelaine campanulée, décor polychrome avec armoiries d'évêque. Musée de Limoges.



Coupe de porcelaine en feuille de vigne, décor bleu sous couverte dorée, de style oriental. Musée de Limoges.



Tasse de porcelaine, semée de fleurettes d'or. Musée de Limoges.

SIENNE

(1510-1736).

Nous avons au Louvre trois échantillons de la fabrique de Sienne, les n°s 167, 168, 169. Dès le seizième siècle elle était en pleine activité et les plats du South-Kensington et de la coll. du baron A. de Rothschild, représentant tous les deux saint Jérôme dans le désert, sont d'une fine et délicate exécution. Mais ces pièces sont rares et précieuses et nous rencontrons surtout des plats de la basse époque. Alors ils se rapprochent un peu comme composition du genre de Venise : la pâte semble grossière, l'émail rude et donne aux décors un aspect beaucoup moins doux que celui des majoliques vénitiennes. Les fonds pointillés, ardoisés, font ressortir heureusement le dessin qui par sa légèreté semble une aquarelle, et nous devons ici reconnaître que ces majolistes de la fin du dix-septième siècle sont encore de véritables artistes. Les pièces du Louvre nous donnent une haute idée des Terenzio Romano, des Terchi, des Campani, qui peuvent encore ainsi soutenir, après un siècle et demi de décadence, un art si terriblement frappé.

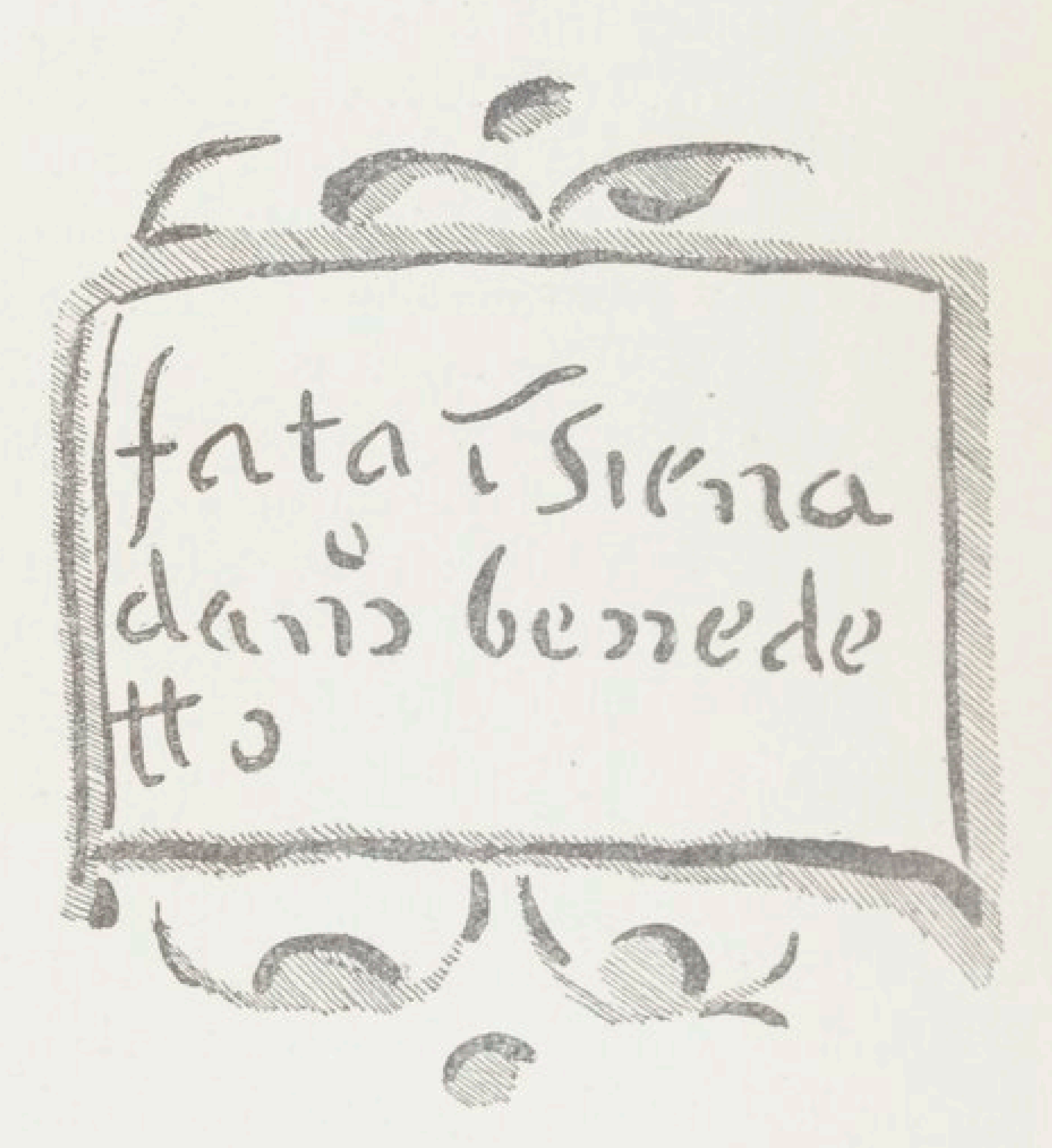
ARTISTES DE SIENNE.

1510 (?). M° Benedetto. Nous n'osons mentionner ici le nom Fra Benardinus da Siena, dont nous relevons le nom

sur le bandeau d'un mise au tombeau, au Louvre : rien ne nous dit s'il en est l'auteur ou simplement le donateur.

1727. Terenzio Romano.
1728. Bar. Terense. Bar. Terchi Romano.
1733. Ferdinando Mario Campani Senense.
1736. Ferdinando Campani.

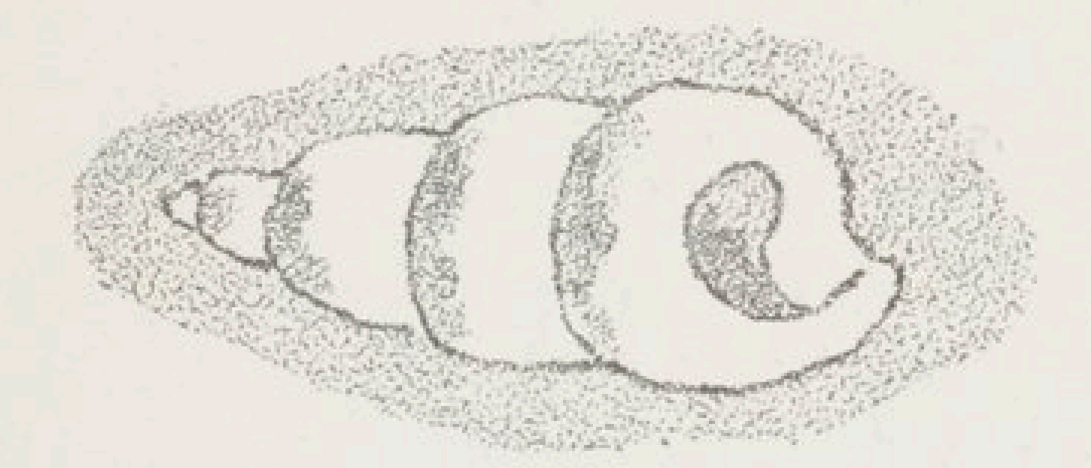
Un vieillard contemplant une tête de mort qu'il tient dans la main. Médaillon central entouré d'une bordure



étroite couverte de fines arabesques bleues. Plat du musée de South-Kensington.

Saint Jérôme dans le désert, d'un dessin délicat, médaillon central entouré d'une bordure Médicis jaune foncé,

entremêlée de médaillons en grisailles jaunâtres, relevés de



blancs et de verts très purs. Nous l'attribuons à M° Benedetto. Plat de la coll. du baron A. de Rothschild.

Mutius Scevola, médaillon central entouré d'une bordure de grotesques sur fond orange.



Plat de la coll. Henderson (Fortnum).

Au British Museum nous avons la signature de *Ferdinando Maria Campani Senense depinse,* 1730, au revers de *la Création des étoiles* d'après Raphaël.



Au Louvre, au revers d'une coupe en grisaille, nous relevons ce monogramme qui peut être attribué à Ferdinand Campani.

FABRIANO

(1527).

FABRIANO 1527, accompagné d'une marque semblable à celle que nous reproduisons plus loin, c'est là le seul document qui nous révèle l'existence de cette fabrique. Nous trouvons cette date et ce nom au fond d'une magnifique coupe de la collection Spitzer, représentant la Vierge et sainte Anne gravissant les degrés du Temple.

Grâce à cette indication, nous pouvons attribuer à Fabriano un plat du musée d'Économie géologique : *le Rapt*



de Proserpine au revers duquel nous retrouvons le V barré qui accompagne la coupe de la collection Spitzer.

RIMINI

(1501-1535).

Lorsqu'en 1501, Venise acquiert de Pandolphe Malatesta la ville de Rimini, on y fabrique déjà des majoliques, et cependant les premières pièces signées de cette manufacture datent de 1535. C'est que son histoire céramique est aujourd'hui totalement perdue, et nous devons chercher dans les pièces classées comme école métaurienne, les produits de Rimini. Le plat de Cluny, n° 3064, *Adam et Ève, in Rimino* 1535; celui du British Museum, *la Chute de Phaeton, in Arimino* 1535, sont les deux rares échantillons qui puissent nous donner quelques renseignements positifs.

Par le faire, l'école de Rimini se rapproche de Ferrare; les jaunes un peu durs sont aussi mis en hachures; on dirait qu'elle cherche à imiter les tons de Xanto, mais elle n'y peut parvenir, restant toujours en deçà, ou passant au delà; nous en faisons la remarque surtout dans la pièce de Cluny. Le jaune verdâtre de la chevelure d'Ève est tout particulier et nulle autre part nous ne verrons les jaunes citrins de l'architecture.

Il faut se borner à ces détails; mais, grâce à eux, nous pouvons classer comme Rimini le plat n° 96, du Louvre, *Noé*, dont le nom est suivi d'un Y et d'un cep de vigne. Malgré la meilleure volonté on n'y peut voir un Z; ainsi

tombe l'idée d'un rébus que M. Jacquemart traduisait par *Zampillo* ou *Zaccaia* (*cep de vigne*), qui aurait été le nom de l'artiste décorateur.

Le n° 99 du Louvre doit aussi être de cette fabrique ; la décoration de l'O majuscule qui précède la devise, inscrite au revers, servira peut-être plus tard à classer d'autres pièces. Pour le plat n° 105 *Guido Selvaggio*, nous ne voyons dans ce monogramme que l'explication du sujet : *Guidon le sauvage dans l'île des femmes*, tiré de *Roland le furieux*, et non le nom de Guido Salvino, dénaturé, comme l'ont pensé quelques auteurs.

Nous n'avons qu'un artiste à signaler ici, et un maître de boutique dont les noms sont inscrits sur un vase du musée de Bologne avec la date de 1535 *Julio da Urbino*, in bottega di *mastro Alisandro* in Arimino *de Adam ed Eva*.

·1535·
In rimino

L'ange chassant du paradis terrestre Adam et Ève, qui porte une branche de figuier; dans le fond, l'arbre de la science, autour duquel s'enroule un serpent terminé par une tête de femme. Cluny, n° 3064.



Dieu apparaissant à Noé. Plat du Louvre, n° 96.



Obtulit denarios ut hominis curam haberet : le Bon Samaritain, d'après Aldegraver. Louvre, n° 99.

BASSANO

(1540-1753).

Dès le seizième siècle, nous entendons parler des fabriques de Bassano; vers 1540 Simone Marinoni y fonde une manufacture, qui malheureusement ne laisse pas de traces dans l'histoire de la céramique. Pourtant, dans la collection Castellani, nous trouvons, avec la date de 1569, une pièce de Bassano d'un modèle charmant : un pied qui sert d'écritoire. Mais c'est surtout la famille des Terchy, qui soutient pendant le dix-septième siècle l'illustration de Bassano. Nous rencontrons aussi cette famille à San Quirigo, à Sienne; la voilà enfin à Bassano, dont elle va relever la réputation; comme les Grue à Castelli, chacun d'eux a sa spécialité. Bartolomeo peint des paysages; nous en avons des pièces au musée de Limoges; Antonio trace des pages d'histoire (n° 599, au Louvre).

M. Drake nous donne de précieux documents sur Bassano; tout à l'heure, grâce à lui, nous reconstituerons en partie l'histoire céramique de Lenove. En 1728, les sœurs Manardi établissent une fabrique; c'est le moment où les Terchy apparaissent à Sienne; il ne faut certainement pas voir là une simple coïncidence; ils avaient rendu célèbre les faïences peintes de Bassano; les sœurs Manardi voulurent profiter de cette réputation, mais nous

ne les voyons pas réussir, puisqu'en 1735 Giovanni Antonio Caffo adresse une pétition au sénat pour obtenir le *privilège permettant d'écouler les marchandises nombreuses existant en magasin,* demande qui d'ailleurs est rejetée.

En 1753, J. M. Salmazzo veut faire concurrence aux Antonibon, dont la nouvelle boutique ouverte par les soins de Pasqual, à Venise, donnait aux produits de Lenove un débouché considérable. Lui aussi adresse ses plaintes au sénat ; il voudrait une protection spéciale, mais, comme Antonio Caffo, il n'obtient qu'une fin de non-recevoir.

Nous n'avons que peu de noms connus à inscrire dans la liste des artistes de Bassano.

ARTISTES DE BASSANO.

1540. Simone Marinoni.

Jusqu'en 1680 nous ne rencontrons aucun document ; il faut arriver à ce moment pour trouver les Terchy.

Bartolomeo et Antonio qui partent pour Sienne en 1728, moment où les sœurs Manardi ouvrent boutique.

1753. J. M. Salmazzo.

Attribuée à Castelli par Passeri, cette couronne n'a aucune ressemblance avec la couronne fermée de Naples. M. Fortnum la restitue à Bassano. Nous allons d'ailleurs la



retrouver tout à l'heure dans la signature de Antonio Terchy. Elle n'a non plus aucun rapport avec la couronne de Savone, avec laquelle il est impossible de la confondre.

1G^F^F. 1569
P BASSANO.

Un pied avec écusson; aux tons jaunes ambrés, avec verts émaillés d'un très bon modèle. Coll. Castellani.

Antonio Terchi
in
Bassano

Loth et ses filles, avec le revers blanc rose et cette inscription.

Bart: Terchij
Bassano

Assiette à décor plein polychrome, paysage avec fabriques, pont et rivière. Musée de Limoges.

LENOVE, PRÈS BASSANO

(1728-1781).

Bien que cette fabrique n'apparaisse qu'en 1732, postérieurement, par conséquent, aux manufactures dont nous allons nous occuper tout à l'heure, nous avons cru devoir la rattacher à Bassano. Elle n'en est pour ainsi dire que la continuation ; Lenove est presqu'un faubourg de Bassano, et les questions de concurrence, entre Salmazzo et Antonibon, dont le sénat ne voulut point s'occuper, prouvent que si elles étaient voisines, ces deux fabriques étaient encore rivales. En 1732, le sénat accorde à G. B. Antonibon un privilège de deux ans pour la vente des produits de sa manufacture, fondée en 1728 ; le 2 juin 1735, nouveau privilège de dix ans, et l'établissement prend dès lors une telle extension, que Pascal Antonibon loue à Venise une boutique pour l'écoulement de ses marchandises. Le succès des Antonibon correspond au départ des Terchy, et les sœurs Manardi, de Bassano, sans doute peu faites au commerce, ne savent dès lors que se plaindre au sénat du tort que leur font les Antonibon de Lenove !

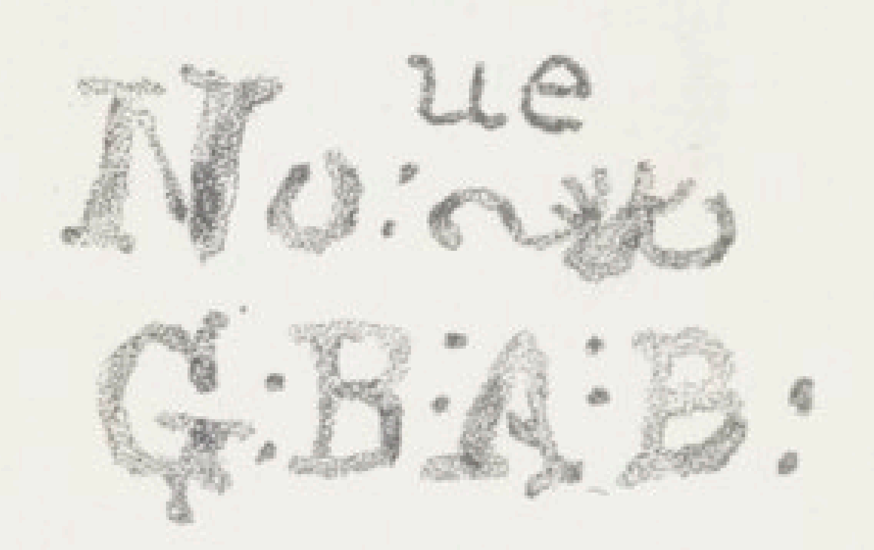
En 1762, Pascal prend pour associé Giovanni Baptista, son fils, et, le 6 février 1781, le signor Parolini pour pouvoir se livrer à la fabrication de la porcelaine. (*Notes on Venetian ceramics,* sir W. R. Drake.)

Lenove nous a laissé des produits superbes. Les Antonibon, de 1728 à 1755, nous font assister à une sorte de renaissance céramique. M. Reynolds possède un magnifique vase orné de médaillons de Lebrun, sur fonds bleu, avec ors en relief, signé *Bracciano alle Nove*. Nous ajouterons donc ce nom à la liste des artistes qui ont illustré la fabrique de Lenove.

Si nous parlons de la porcelaine, nous y trouverons Sigismond Fischer, un artiste saxon appelé par Pasquale Antonibon, peut-être en même temps que Doccia faisait venir Zenfield. Baroni lui succède, mais la fabrication de la porcelaine fut loin d'égaler le mérite de la majolique des Antonibon.

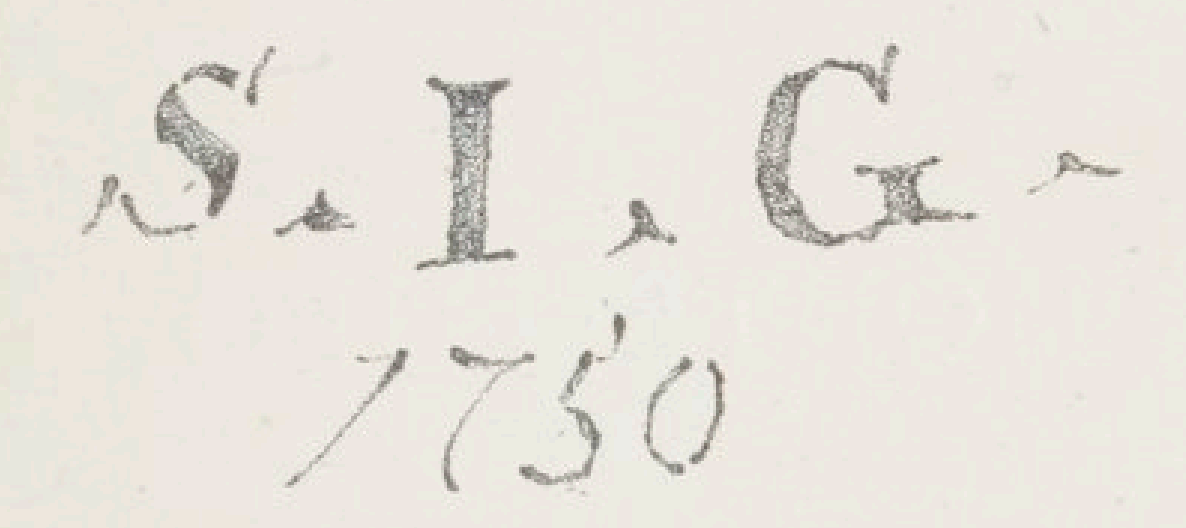
ARTISTES DE LENOVE.

1728. Giovanni Battista Antonibon.
1741. Pasquale Antonibon.
1749. Marcomi (porcelaine).
1752. Fischer (id.).
1762. Giovanni Battista Antonibon.
1775. Baroni.
1781. Parolini.

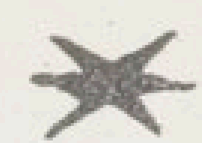


Giovanni Battista Antonibon, Bassano. Vase avec mascarons. N° 433-69, South-Kensington.

Plat ovale à bord festonné, décoration polychrome, au



centre un groupe de fruits, sur le bord une frise de lambrequins à dentelle, genre Moustiers. Musée de Limoges.



Marque de la porcelaine de Lenove, qui est aussi marquée NOUE ; sous une petite tasse et sa soucoupe, décor japonais bleu sous couverte, rehaussée d'or et de rouge. Musée de Limoges.

MONTE-LUPO,

PRÈS FLORENCE

(1663).

Monte-Lupo n'a pas seulement fabriqué des faïences communes. Depuis quelques années, des signatures en petit nombre, il est vrai, sont venues nous révéler, sous un autre aspect, la manufacture que nous pensions adonnée simplement au travail du potier. Les pièces qu'on en rencontrait étaient en terre vernissée, d'une agréable composition ornementale : c'étaient des feuilles d'acanthe, des moulures délicates qui rehaussaient de grandes pièces brunes ; aujourd'hui nous savons que la fabrique n'est pas restée indifférente au mouvement artistique qui se produisait autour d'elle.

ARTISTES DE MONTE-LUPO.

Giovanni Tereni, dont nous trouvons le nom au musée de Sèvres.

1639. Girolamo. South-Kensington, n° 6668-60.

1663. Diacento Monti. South-Kensington, n° 192-55.



Au musée de Cluny, nous relevons cette marque derrière un grand plat.

PADOUE

(1548-1564).

Assez mauvaise d'émail, la couverte des pièces de Padoue est d'un aspect grisâtre que des retouches, en *bianchetto* sur le dessin, font même paraître un peu sale. Les jaunes sont foncés, la composition agréable, mais faible d'exécution ; quant aux bordures, qui demandent moins de finesses, elles sont assez harmonieuses. Le n° 598 du Louvre peut donner une idée de la fabrication.

Les pièces dont nous pouvons parler sont peu nombreuses. La plus importante, mais qui par son faire est bien au-dessus de celles dont nous avons donné la description, est au musée de Padoue. C'est une grande plaque trouvée dans une maison de Boccaliere : elle représente la Madone et son Fils sur un trône entre saint Roch et sainte Lucie, entourés de petits anges. Elle a été faite d'après un carton de Nicolo Pizzolo, élève de Squarcione, compétiteur de Mantegna ; nous donnons plus loin la signature qui l'accompagne.

La première date que nous relevions est 1548, au South-Kensington. Sans nul doute, Padoue, depuis le commencement du seizième siècle, avait produit des majoliques, intermédiaires entre la plaque dont nous venons de parler et les plats médiocres que nous trouvons aujourd'hui. L'appellation de *alla Padovana*, donnée à certains

de pharmacie, décorés d'arabesques et de grotesques sur émail grisâtre, nous en est une garantie. Pourtant nous n'avons pas cru devoir, dans l'ordre chronologique que nous suivons, lui fixer une autre place que celle indiquée par une date inscrite sous une pièce, tant que des documents historiques ne nous auront pas marqué sur le rang certain qu'il faut leur accorder.

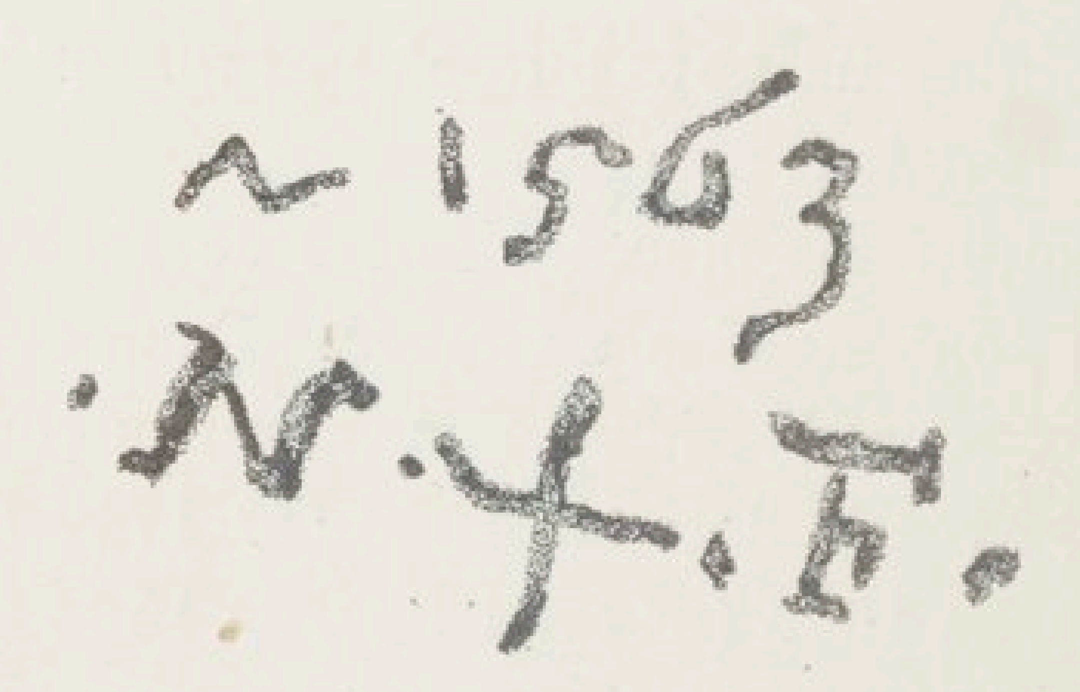
Presque toutes les pièces signées de Padoue que nous connaissions sont signées au revers d'une croix; nous en donnons deux reproductions; nous la retrouvons au South-Kensington, avec la date de 1548 (n° 1742-55), de 1550 (n° 1684-55), de 1555 (n° 1724-55), de 1564 (n° 1750-55). Ce doit être une marque de fabrique, mais nous n'avons jusqu'à présent découvert aucun nom d'artiste ayant travaillé dans cette ville.

La Vierge et l'Enfant Jésus. Le dessin est en graffito, l'engobe sur une terre rouge est blanc jaunâtre, la robe est

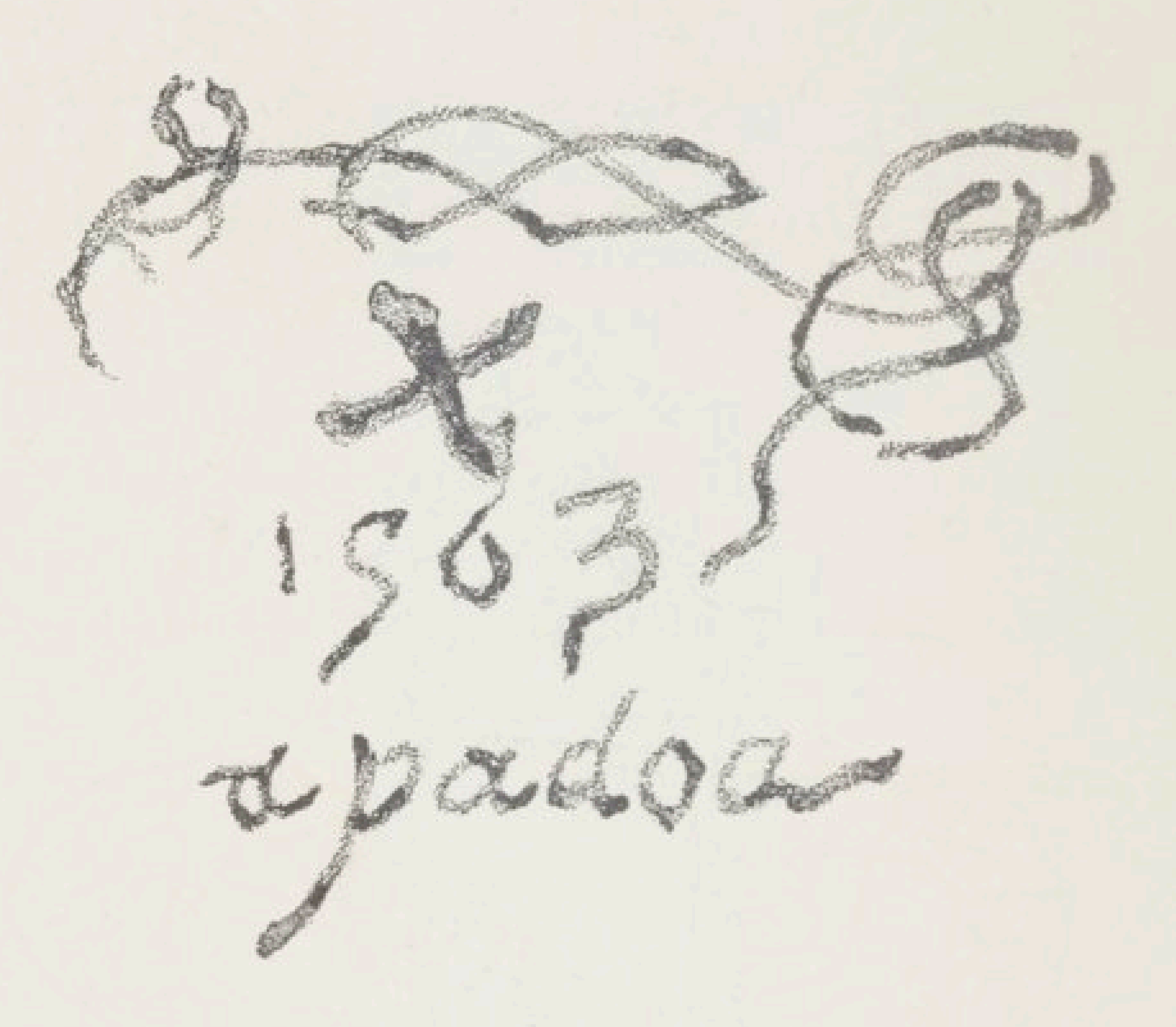


rehaussée de teintes bleues et les cheveux de l'Enfant Jésus

et des petits anges, de jaunes légers. Cette plaque, attribuée à Nicoletto Pizzolo, est au musée de Padoue.



Sous un plat représentant *Circé* au British Museum.



Adam et Ève, collection Delsette et Barker (Fortnum).

VITERBE.

La collection Barberini, de Rome, nous permet de citer une assiette qui vient s'ajouter à la pièce du South-Kensington, la seule connue jusqu'à présent.

Hercule au repos. Assiette d'une grande facture, mais d'une mauvaise couleur ; le bord est couvert d'arabesques

I.F.R. VITERRIEN.

jaunes ; un éclat d'émail dans cette devise, qui entoure le médaillon central, ne permet pas de savoir si elle est complète.

La Métamorphose d'Actéon, au South-Kensington,



n° 2431-56. M. Fortnum, ayant relevé de grands V sous

deux pièces, se demande s'il ne faudrait pas les attribuer à Viterbe. Nous avons trouvé cette signature sous une pièce de Pesaro, qui ne pouvait laisser aucune hésitation !

(1) Voir *Pesaro*, page 42.

TURIN

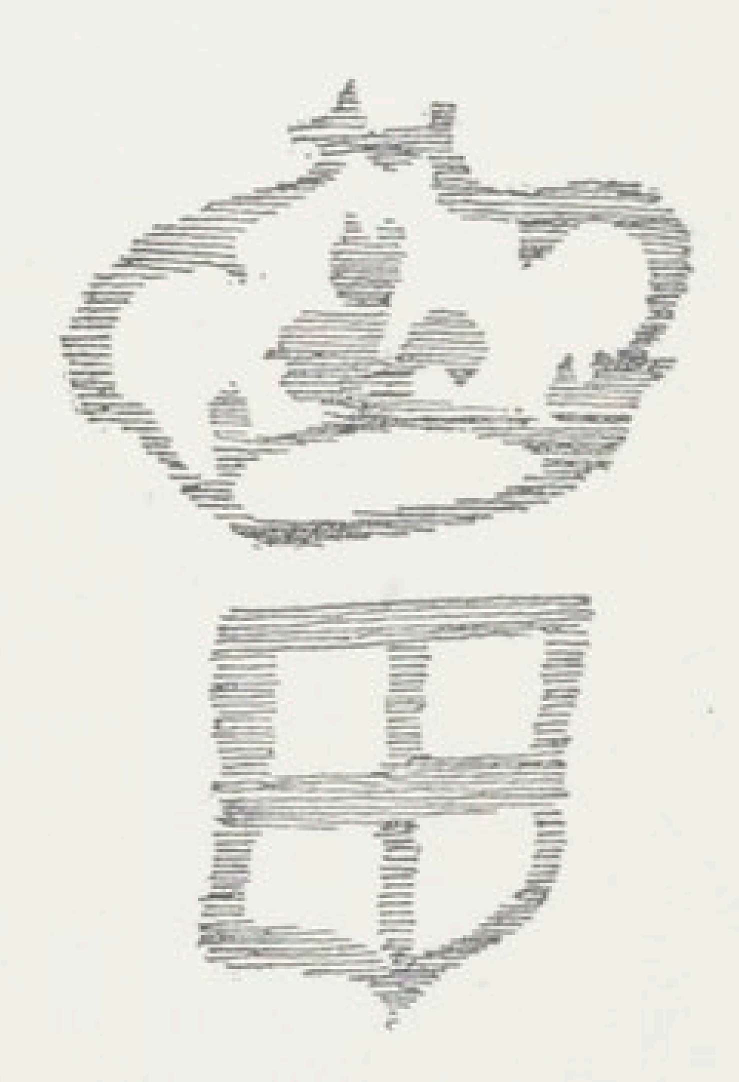
(1559).

C'est dans le *Registre du compte de la Trésorerie générale* de Turin que le marquis Campori a trouvé la trace des goûts céramiques des princes de Savoie et de Sardaigne. Au milieu des guerres françaises, les ducs n'avaient guère le temps de songer aux fabriques qu'ils pouvaient créer : ils faisaient venir d'Urbino les œuvres des maîtres Antonio d'Urbin et Orazzio Fontana, auquel Emmanuel Philibert accorda le titre honorifique de *chef des potiers de Son Altesse.*

Aussitôt rentré dans le calme, quand la paix est rendue à ses États, en 1559, Emmanuel fonda une manufacture royale de majolique ; le marquis Campori nous en cite le créateur, Francesco Guagni, qui était, pense-t-il, ingénieur militaire. Quant aux artistes qui y furent employés, ils n'ont laissé aucune trace dans les archives. Nous avons quelques marques, mais en fait, la seule date nous est donnée par M. Fortnum : *fatta in Torino adi* 12 *de setebre* 1577 ; elle vient de la collection Reynolds.

Mais nous avons ici la date certaine de la fondation 1559, que les archives de Turin nous ont conservée sous un plateau rectangulaire, élevé sur quatre pieds : large filet en relief formant encadrement, décor en camaïeu bleu, au centre,

dans un médaillon circulaire à bords de perles, *un chasseur*



et deux chiens. Cette pièce se rapproche du Savone ; la marque est au revers. Musée de Limoges.

Sous une pièce provenant de la collection du marquis d'Azeglio.

GRATAPAGLIA
· FE·TAVR ·

Nous retrouvons aussi, provenant de la même collection : *Fabrica reale di Torino.*

VÉRONE

(1563).

Le musée de South-Kensington possède une pièce remarquable sous laquelle nous relevons : 1563, *adi* 15 *genaro fio Giovanni Baptista de Faenza in Verona.*

Ce monogramme détruit en partie est placé au-dessous

de l'inscription. Nous devons attendre d'autres découvertes pour parler sciemment de cette fabrique.

FLORENCE

(1574).

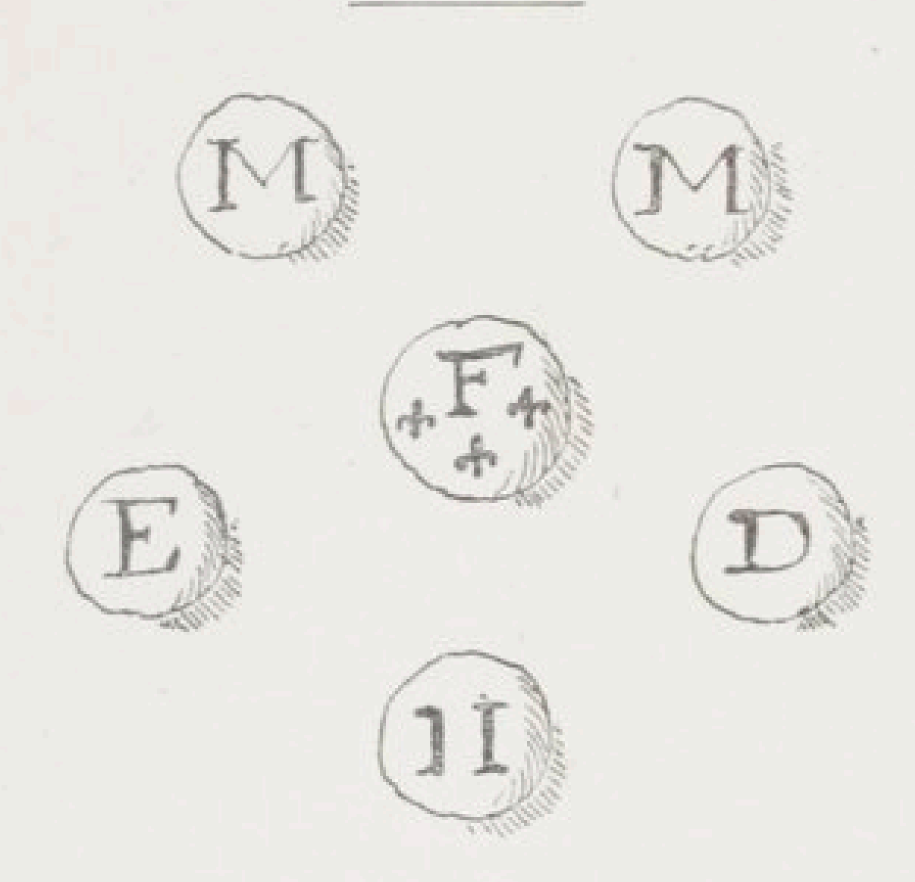
C'est à Caffagiolo, résidence princière des grands-ducs de Toscane, que ces protecteurs des arts avaient établi la manufacture de majoliques. Aussi Florence est-elle restée tout à fait en dehors de la fabrication. Lazari nous dit bien que Flaminio Fontana aurait travaillé pour le grand-duc François-Marie, à Florence; mais si le grand artiste y avait tenu une *bottega,* il est probable que nous aurions, dans l'histoire de la céramique, d'autres traces de son passage à Florence que cette simple observation.

Toutefois, nous savons que François-Marie établit un laboratoire de chimie à San Marco, en 1574. Après Alphonse Ier, de Ferrare, il reprend pour son compte les essais de porcelaine. Il y travaille avec l'expérience que peut donner un demi-siècle de plus, et avec Bernardo Buontalente, il arrive à produire des pièces qu'il va pouvoir offrir en présents aux têtes couronnées. Si ce n'est pas à François-Marie que nous devons la véritable découverte de la porcelaine européenne, c'est à lui, à ses travaux que nous en attribuons les premiers résultats pratiques. Pourtant ses essais ne sont encore que l'enfance de l'art : on y sent les tâtonnements d'un début ; il ne sait pas encore régler son feu, qui est souvent trop violent d'un côté, trop faible de l'autre, si bien que l'émail n'est pas partout également glacé ; les couleurs sont trop fusibles, mais enfin,

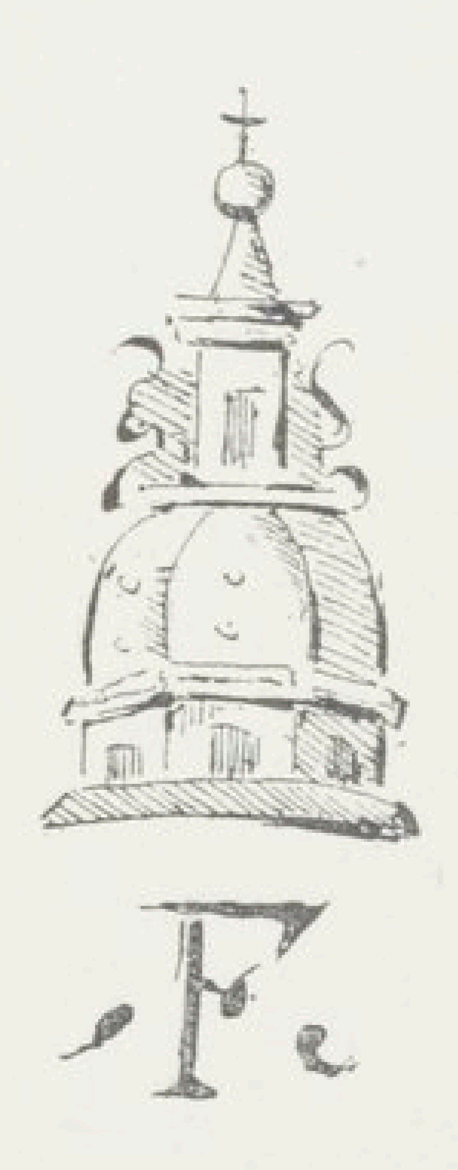
c'est lui qui réalise, le premier, l'idéal des princes italiens : la porcelaine.

Les deux bouteilles du musée de Sèvres aux armes de Philippe II d'Espagne et la date de 1581, inscrite dans un cartouche, sont un des échantillons les plus importants de la fabrication de San Marco.

M. Jacquemart classe en deux divisions que nous ne saurions que reproduire ici, les porcelaines de Florence. La première, la *porcelaine royale,* marquée des cinq boules ou palles des Médicis, sur lesquelles nous avons cinq lettres, M.M.F.E.D.II., que nous lirons ainsi : Franciscus Maria II, Magnus Etruriæ Dux. Le décor est à grotesques ; l'armoirie aux palles indique une affectation spéciale aux grands-ducs. La seconde, la porcelaine destinée au commerce, qui doit répandre le bruit de la découverte et qui emprunte à l'Orient et à la Perse les ornements qui la décorent. La coupole de l'église Santa-Maria dei Fiore, la gloire de Florence, leur sert de marque, avec l'F du grand-duc, en même temps initiale de Florence ; François-Marie ne veut pas que cette porcelaine soit à lui seulement, c'est le produit de Florence, qui remplace pour les Médicis la majolique de Caffagiolo.



Marque de la porcelaine royale de Florence.



Coupole de Sainte-Marie des Fleurs de Florence, marque de la porcelaine mise dans le commerce.

BOLOGNE

(1595).

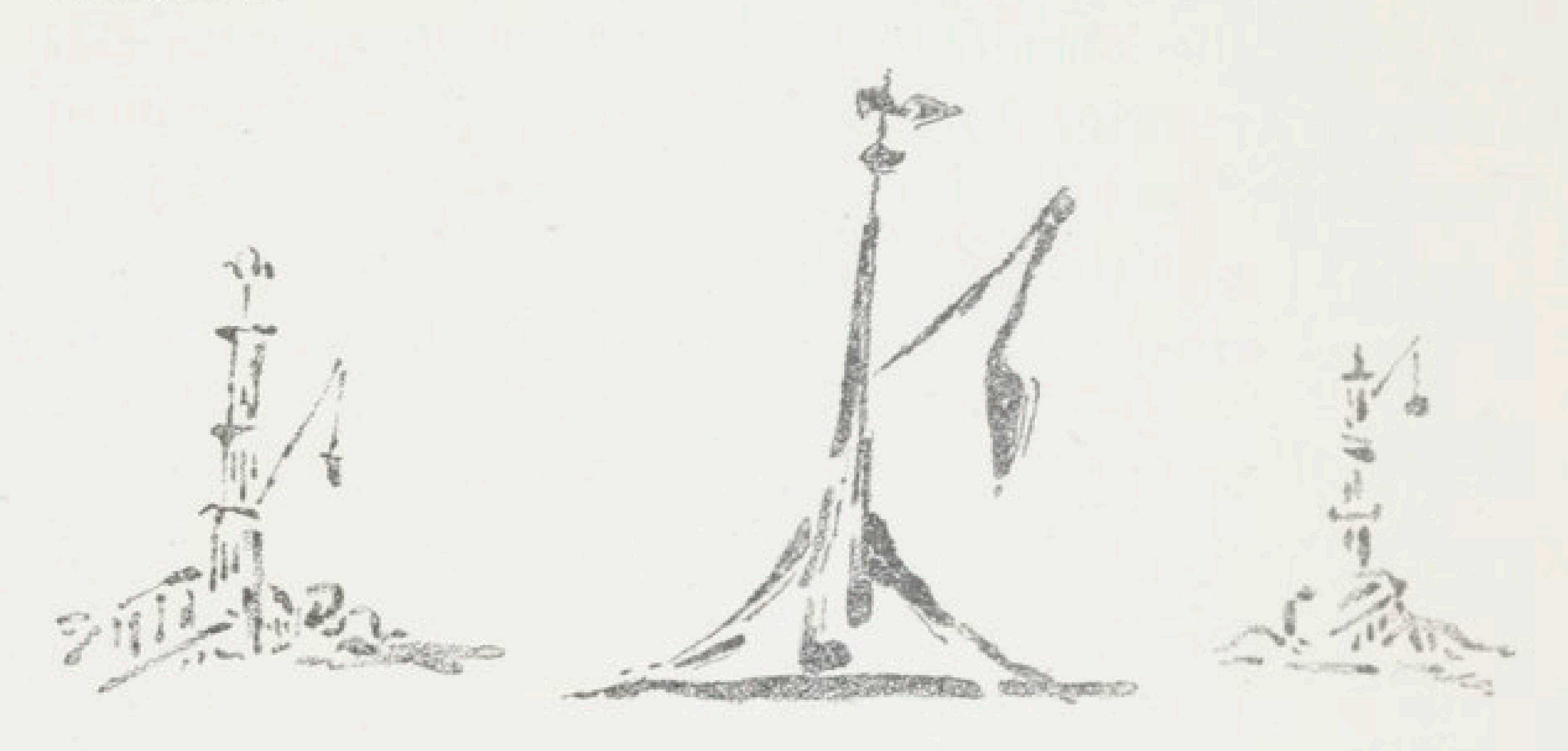
Jusqu'à présent nous ne pouvions que supposer que Bologne n'avait pas dû rester indifférente au mouvement céramique qui se produisait autour d'elle. Passeri la citait comme un centre, Picolpasso parlait de ses potiers, mais il fallait nous arrêter à ce point. Pas de pièces et pas de noms d'artistes. Le savant bibliothécaire Fratti, de l'archigymnasio, a découvert dans les archives municipales un document qu'il nous a communiqué et qui pourra nous mettre sur la trace des fabriques de la ville.

Par sénatus-consulte du 28 avril 1595, les sieurs Alexis Rossa et Georgius Virgilius, maîtres potiers, obtiennent pour dix années le privilège d'exercer *leur art de majolistes* dans la ville de Bologne.

Nous n'avons que deux noms ; incontestablement leurs produits se mêlent avec ceux de la décadence de l'école métaurienne ; aidé de ce sénatus-consulte, un chercheur heureux pourra peut-être rencontrer une pièce signée qui nous donnerait alors les caractères des majoliques bolonaises.

GÊNES.

Gênes et Savone : voilà deux fabriques qui sont continuellement confondues ; leurs marques devraient pourtant les faire distinguer. D'ailleurs, la fabrique de Gênes conserve les anciennes traditions de la majolique, que les produits de Savone, essentiellement de la décadence, n'ont jamais possédées. Les faïences de Gênes sont d'une large facture, d'une forme élégante ; la couleur y apparaît bien protégée par un émail bien fondu ; les personnages sont bien campés dans les paysages soigneusement traités, et la marque est presque toujours, la lanterne du port de Gênes, que ne peut revendiquer Savone : en voici trois reproductions.



SAVONE

(1690-1779).

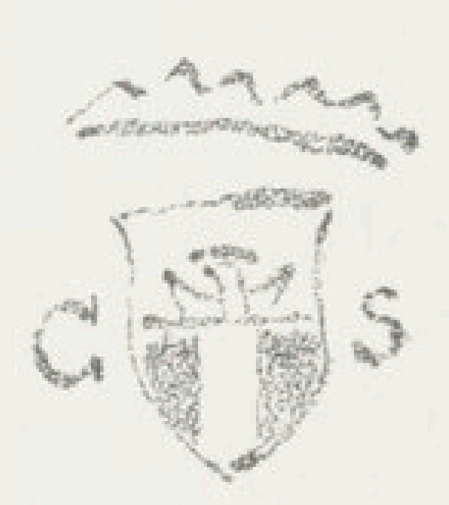
Savone ne prend rang dans l'histoire de la céramique italienne qu'au milieu du dix-sepième siècle. Peu éloignée de Gênes, elle s'inspire de ses procédés, mais elle n'a pas cette tradition d'art qui rend les majoliques génoises si supérieures à celles de Savone. Les camaïeux bleus sont assez réussis ; mais ses pièces manquent d'épaisseur ; elles visent, dirait-on, à imiter la porcelaine. Leur émail grisâtre, leur bleu terne, leur dessin hâtif et inhabile, les classe dans les produits de la décadence ; elle dure jusqu'à la fin du dix-huitième siècle.

ARTISTES DE SAVONNE.

1690. Girolamo Salomoni.
1700. Gian Antonio Guidobono, de Castel-Nuovo.
Bartolommeo et Domenico Guidobono.
1720. Agostino Ratti.
1729. Bartolomeo Boiera, dont nous trouvons la signature à Pavie, derrière une plaque représentant la Descente de croix.
1779. Borelly.



Sur plats à bords festonnés, chargés d'ornements à reliefs et sur des vases de pharmacie du dix-septième siècle.



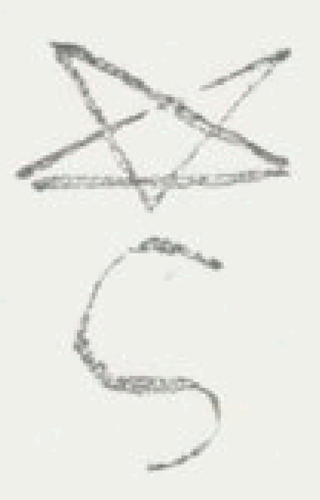
Marque de Girolamo Salomoni, donnée par Greslou.

Dans la collection de M. Mazetti, de Bologne ; cette mar-

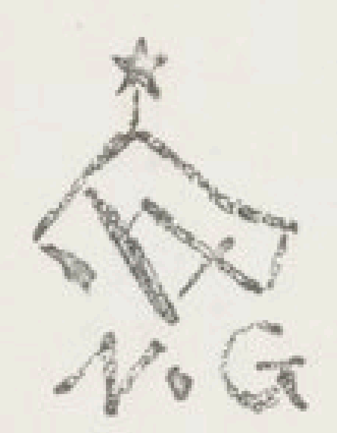


que se rencontre souvent accompagnée de deux lettres. Ce sont les initiales de l'artiste décorateur.

Sous une assiette polychrome assez médiocre de la collec-

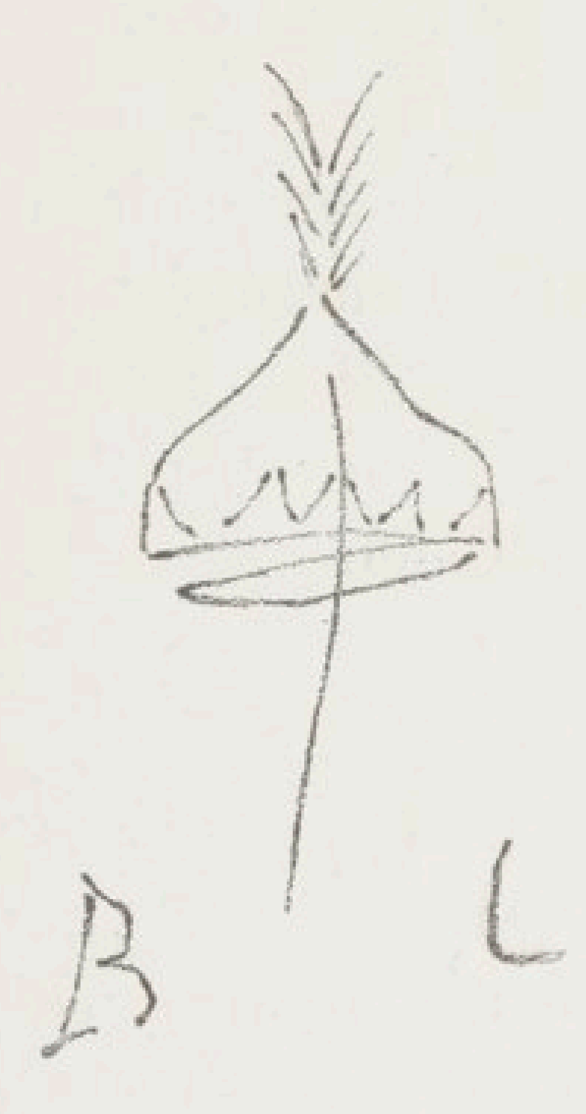


tion Mazetti, de Bologne, de la fin du dix-septième siècle. La même marque se trouve au musée de Limoges.



Marque de fabrique de Giantonio Guidobono, de Castel-Nuovo.

Sous un plateau à piédouche, décoré en camaïeu bleu,



Un patriarche et sa famille agenouillée près d'un autel, où brûle le feu du sacrifice. Musée de Limoges.

Plat, décoré en camaïeu bleu, *trois guerriers* au centre,

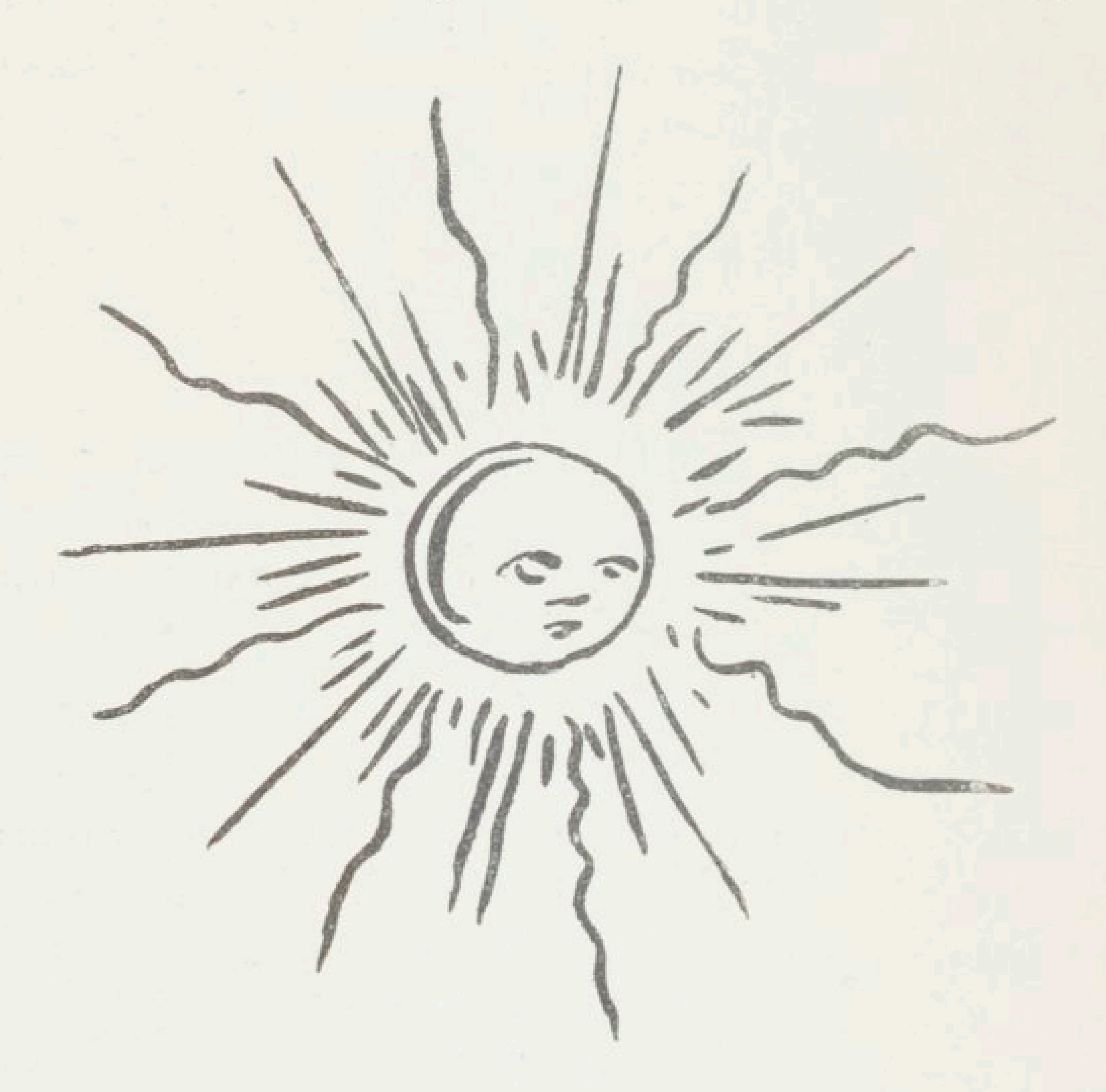


au bas, sur la bordure, les armes du duc de Martina. Musée de Limoges.



Gargoulette à petit goulot saillant et anse tressée décorée en camaïeu bleu. Musée de Limoges.

Plateau à piédouche, décor plein en camaïeu bleu, divisé en deux zones. A la partie supérieure un homme apporte



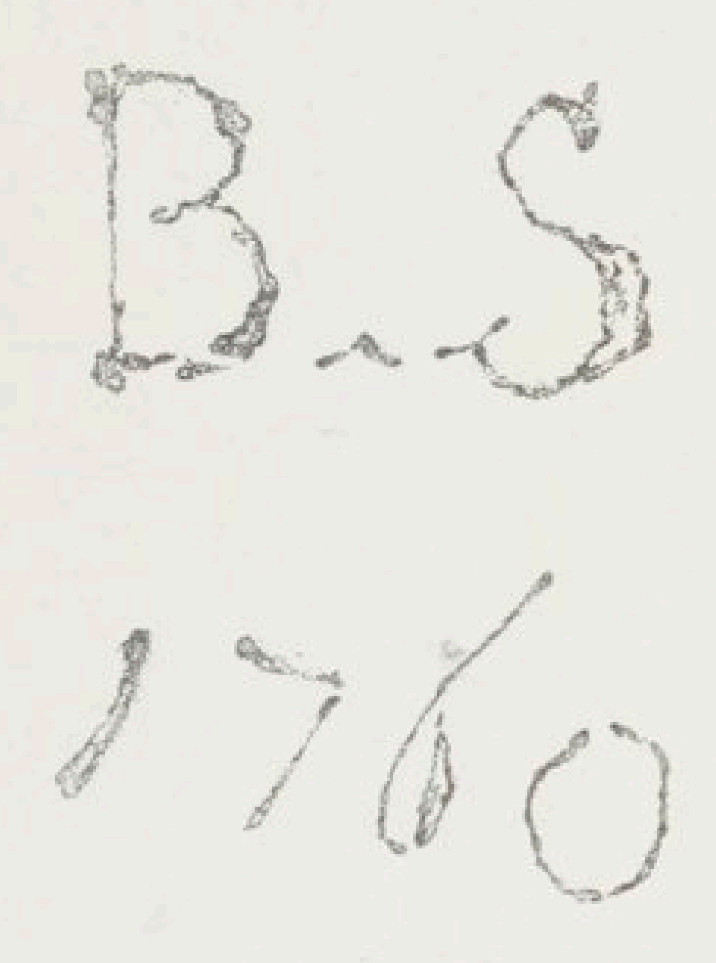
à une femme agenouillée un enfant qu'elle reçoit dans ses bras ; derrière un arbre, une femme pleure, de chaque côté

un enfant dans un tronc d'arbre, à la partie inférieure *Céphale et Procris.* Musée de Limoges.

Ba

Petite buire à large ouverture trilobée et bec saillant, couvercle à bouton en forme de fraise, décorée en camaïeu bleu. Musée de Limoges.

Sous deux vases couverts, godronnés, à anses torses : décor polychrome, fleurons et guirlandes sur la panse des



vases et à la base. Sur le couvercle, des fleurs détachées ; sur les bossages, des rosaces ; au culot, des rosaces décorées de personnages tracés au trait dans des réserves, sur fond jaspe violet. Musée de Limoges.

CHANDIANA

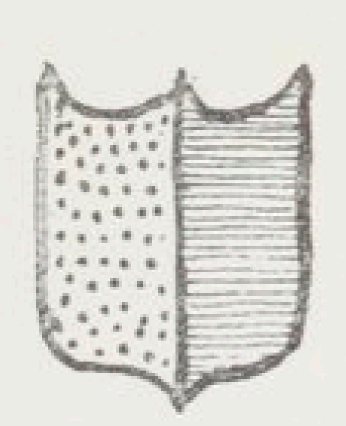
(1533).

Une potiche de genre persan porte la date de 1633. C'est une des rares pièces marquées de cette fabrique, qui imite le genre oriental. M. Jacquemart a relevé sous une coupe M. S. DEGA qu'il attribue plutôt au destinataire de la pièce qu'au décorateur. Quant à PA. CROSA, que M. Chaffers explique Paolo Crosas, on ne saurait lui donner une sincère explication.

CORNARI

XVIIe SIÈCLE.

Ses procédés se ressentent du voisinage de Venise. Sans doute les Cornari, d'une illustre famille vénitienne, ont voulu posséder eux aussi une manufacture de majoliques, et leurs produits sont marqués de leurs armes.



PAVIE

(1677-1695).

En 1677, nous trouvons au musée de Limoges une pièce qui s'éloigne du caractère sacré de l'auteur d'une grande partie des pièces de la fabrique de Pavie. C'est une coupe d'amour, datée sur laquelle nous lisons ces quatre vers.

Si non traggo d'Hesperia i pomi d'oro,
Porto pero del donatore il core,
Che recevuto con cordial amore,
Si dira che portaï un grand tesoro.
A di 24 *luglio* 1677.

Si je n'ai pas tiré d'Hespérie les pommes d'or.
Je porte pourtant le cœur du donateur,
Si on le reçoit avec un cordial amour,
On dira que j'ai porté un grand trésor.
Le 24 juillet 1677.

C'est, du reste, une des rares pièces datées que nous ayons de cette fabrique, dont une assiette de Cluny nous fait connaître le directeur.

Presbyter Antonius Cutius Papiensis, prothonotarius apostolicus fecit, lisons-nous en larges majuscules au revers de la pièce. N° 3091 du musée de Cluny.

Successivement nous rencontrons :

En 1676, le 11 juin : Joannis Antonius Barnabas Cutius. Plat orné de feuillages, de la collection du chevalier Brambilla, de Pavie.

En 1688, 1690, 1691, 1692, nous retrouvons les Cutius au musée de Pavie.

En 1690, au Louvre, sous le n° 2007.

En 1693, à Cluny, sous le n° 3091.

En 1694, au South-Kensington.

Pendant toute cette période, c'est toujours la famille Cutius qui soutient la manufacture, et le protonotarius Antonius semble en être le grand artiste.

Au dix-huitième siècle, à Pavie, nous avons un large plat, au centre duquel, dans un cartouche, nous relevons :

S^{a} Mia Clara Formenti
Sta Chiara.

Au revers la signature C, F, surmonté du

Nous n'osons l'attribuer à Pavie et dire qu'au couvent de Santa Chiara, on a continué les traditions céramiques de la ville ; la signature du revers nous semble bien être celle de F. Campani, de Sienne, dont nous avons déjà relevé la signature sous le plat n° 167 du Louvre (1). L'inscription centrale ne devrait pas être considérée autrement que les marques conventuelles que nous avons trouvées sur des vases de pharmacie d'origine faentine, et qui ne sont autres que la marque des couvents auxquels étaient destinées les pièces dont nous parlons.

Avant le milieu du dix-septième siècle, nous n'entendons pas parler de Pavie. Pourtant nous avons vu que Giorgio Andreoli avait quitté cette ville pour venir se fixer à Gubbio.

(1) Voir *Sienne*, page 189.

Y avait-il une ancienne fabrique de majoliques? Il serait bien étrange qu'un si long espace de temps se fût écoulé sans laisser dans l'histoire de la céramique italienne la plus petite trace des produits de Pavie ; nous n'avons donc osé attribuer à Pavie, en parlant de M° Giorgio, le plat de l'*Ecce homo,* de Sèvres ; le passage d'un artiste tel que le grand maître de Gubbio aurait, sans nul doute, laissé d'autres documents qu'une pièce unique, qui n'a d'ailleurs d'autre caractère d'authenticité que d'être l'œuvre de *don Giorgio.*

Tous les produits de Pavie que nous connaissons se ressemblent ; *graffiti* sur engobe, ils imitent le bois de citronnier que l'Italie produit en si grande quantité. Sur chaque pièce une légende religieuse vient nous rappeler qu'Antonius Maria Cutius était prêtre, et le plat du musée de Limoges est une exception dans l'œuvre de la fabrique.

SAN QUIRIGO

(1714-1723).

Le cardinal Chigi voulut, en 1714, réagir contre la décadence de la majolique italienne. Il appelle à lui Piezzentili, artiste peintre, qu'une laborieuse étude des céramistes de la Renaissance désignait à son attention. Nous retrouvons plus tard les Terchi, de Sienne, dont *Bart. Terchi Romano* signe, au Louvre, le plat de *Moïse faisant jaillir l'eau du rocher*, mais cette manufacture ne dure pas longtemps et la date de 1723 que nous relevons au South-Kensington est une des dernières de la fabrication.

ARTISTES.

1714. Piezzentili.
1718. Bart. Terchi. Ferdinando Maria Campani (?)

Bar.t Terchi Romano

Un triton et une nymphe, d'après Annibal Carrache, plaque du South-Kensington, n° 6657-60.

Bar: Terc
Romano.

Moïse faisant jaillir l'eau du rocher. Louvre.



Hercule. Plat n° 5865-59, au South-Kensington.

DOCCIA

(1735).

Depuis les premiers essais de majolique au quatorzième siècle nous avons franchi un long espace de temps. L'Italie a produit des merveilles dans l'art du feu, nous l'avons suivie dans toutes ses écoles et nous arrivons maintenant à une fabrique de fondation assez récente, puisqu'elle remonte seulement à 1735. Dès qu'ils se sont sentis maîtres de leurs pinceaux dans la céramique, les artistes se sont mis à rêver de la porcelaine orientale ; les manufactures de Ferrare, de Venise, de Florence, de Capo di Monte, ont voulu découvrir cet arcane de l'extrême Orient ; elles y sont parvenues, et chacune a eu ses produits spéciaux. Doccia voit, au contraire, fonder sa manufacture, quand la porcelaine a déjà fait son tour d'Europe et, à ce point de vue, elle va nous donner des documents fort intéressants pour le goût du dix-huitième siècle.

Une visite au musée de Doccia, à travers les pièces conservées par son fondateur, le marquis Ginori, et par les continuateurs de son œuvre, nous en dira bien long sur le dix-huitième siècle, où la mode a joué le grand rôle.

La manufacture a été fondée pour vivre de ses bénéfices. Pour en réaliser, il fallait fabriquer ce qui se vendait : les artistes qui y travaillaient devaient donc suivre les désirs

du moment. Le marquis Ginori la crée, quand les manufactures de France, d'Allemagne, d'Angleterre même, rivalisent de talent; l'Italie, qui pendant si longtemps avait tenu la tête de l'art céramique, l'a perdu au dix-septième siècle, et, au lieu de suivre son inspiration, elle doit maintenant la recevoir.

Dirigée par une main habile, en même temps qu'artiste, la fabrique devait réussir. Ceux qu'elle prend pour collaborateurs sont des ouvriers adroits, de brillants copistes qui vont mettre sur le marché des pièces pouvant lutter avec celles des fabriques étrangères. Jusqu'au moment où Doccia sera connu, la manufacture se contente d'imiter; presque jamais dans les premières années nous ne rencontrons de signatures, de marques de fabrique. Pendant plus d'un demi-siècle on n'a relevé que le nom de Zienfeld, imitateur de Saxe, et dont le nom fait croire qu'il arrivait d'Allemagne, comme à Nove nous trouvons Fischer, appelé de Dresde. Jusqu'en 1820, nous le trouvons seul au musée de Doccia.

Successivement le marquis Ginori copia tous les genres. En 1735, il semble qu'il ait un ressouvenir des premières aspirations italiennes, mais ses imitations japonaises sont assez mal réussies.

En 1746 arrive Annuiter Zienfeld; avec lui commence la période du Saxe. En même temps apparaît pour la première fois la faïence, dont une très jolie jardinière couverte d'un treillage tout fleuri nous montre la tendance allemande, que Zienfeld apporte avec lui des bords du Rhin.

En 1760, imitation de Wegwood. Mais les sujets, au lieu d'être simplement réservés en blanc, sont recouverts d'or : le marquis Ginori veut faire une innovation bientôt suivie de copies de Chantilly chinois; les manches de couteaux, les pommes de canne indiquent le mouvement qui s'opère vers les fabriques françaises.

Avec 1780, Sceaux, Sèvres avec son bleu magnifique, la Courtille, Burslem (Wegwood) pour la porcelaine, Lunéville, Niédervilliers pour la faïence donnent des modèles habilement reproduits et de charmantes soupières, de gracieux cachepots sont une preuve de l'excellence de la fabrication.

De 1795 à 1815, le Saxe revient de nouveau, l'Étrusque et le Marseille font leur apparition ; vers 1820, ce sont les statuettes en biscuit qui attirent les soins de Doccia : Capo di Monte est là, il faut rivaliser avec lui : la marque, à partir de cette époque, devient fréquente ; mais c'est qu'aussi nous avons des artistes qui veulent tenir leur place, parce qu'ils font œuvre de maîtres. En 1821, la manufacture rivale disparaîtra emportée par les luttes politiques et Doccia, après avoir acheté tous les moules de Capo di Monte, va continuer toute seule la porcelaine italienne.

Aujourd'hui la fabrique est en pleine activité. Elle s'inspire des œuvres de la Renaissance et de superbes pièces, souvenirs de Caffagiolo et d'Urbino, placées dans son musée, lui donnent désormais sa place dans l'histoire de la majolique. Nous avons relevé ces noms d'artistes à la fabrique même de Doccia.

ARTISTES DE DOCCIA.

1735. Le marquis Ginori, fondateur. Charles Wandhelein.

1746. Annuiter Zienfeld.

1757. Lorenzo Ginori, Gasparo, Giuseppe Bruschi, Giuseppe Ettel, modeleur.

Angiolo Fiaschi, Rigacci, Fanciulacci.

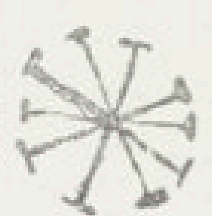
1770 à 1820. Antonio Imeraldi, Giusti, Carlo Ristori, Antonio Villaresi.

1826. Davidi Zoppi.

1840. Beccheroni.
1846. Giuseppe Baldassini.



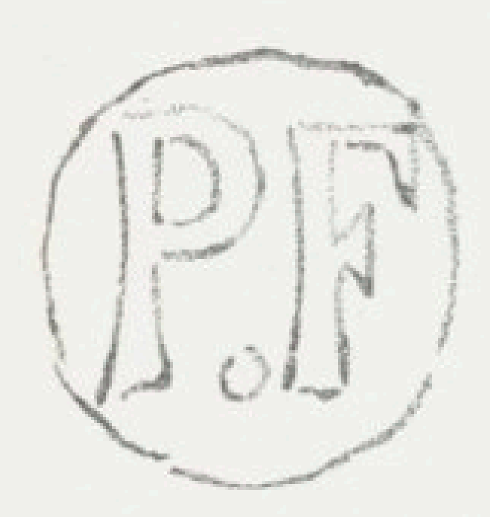
Marque ancienne et peu employée, mais reproduite sous des imitations modernes (porcelaine).



A la manufacture. Sous une pièce en porcelaine de 1780.



A la manufacture. Sous des pièces du commencement de la fabrication.



A la manufacture. Signature de Pietro Fanciulacci.

Prix marqué en creux sous vernis, P signifiant Paoli, 0,58 centimes.

A la manufacture, en creux sous vernis dans la pâte, *numéro d'ordre ;* la forme de l'N barré peut servir de signature.

Marque actuelle de fabrique.

MILAN

(1747).

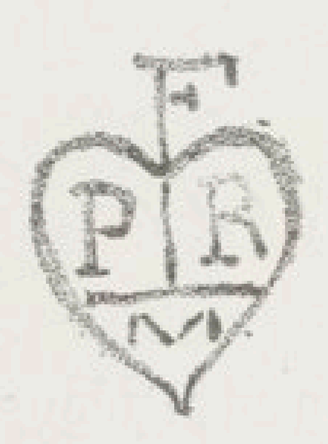
L'histoire de la céramique milanaise se borne à quelques pièces du dix-huitième siècle et à un petit nombre de noms d'artistes ; mais ce sont eux qui certainement, au moment où les regards de l'Italie se tournaient vers les produits orientaux, arrivèrent à les imiter avec la plus grande perfection. Le musée de Limoges nous en donne des échantillons importants, presque tous conçus dans le style chinois ou japonais, qui fut un des caractères distinctifs de la fabrication de Milan. Pourtant nous avons rencontré, à Florence, un vase de pharmacie portant le monogramme de Pasquale Rubatti et se rapprochant des majoliques italiennes de cette époque.

Tous les genres chinois ont été copiés à Milan. Les familles verte, jaune et rose, ont fourni des modèles, rehaussés d'or délicats qui seraient presque plus fins que les meilleures pièces de Delft doré.

Nous relevons avec M. Jacquemart le monogramme de F. Clerici, trouvé par lui, inscrit sous un magnifique bassin de coupe, dans la collection Liesville, avec la date de 1747.

Quand nous aurons cité F. di Pasquale Rubatti, nous devrons clore la liste des artistes dont l'existence nous est

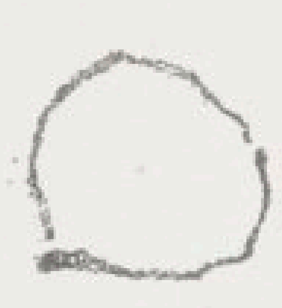
connue, mais ces deux là ont magistralement occupé leur place dans la décoration de la terre émaillée.



Signature de Pasquale Rubatti, sous une aiguière de pharmacie, à Florence, décorée de grosses fleurs dans le genre des majoliques de Castel-Durante.

Milano
F C *Milano F C.*

Deux monogrammes cités par M. Jacquemart qu'il explique par Felice Clerici.



Assiette à décors polychrome chinois, rehaussée d'or; musée deLimoges.

Milano

Petite assiette à bord festonné, décor polychrome avec

filet et légers rehauts d'or ; au centre une armoirie d'alliance. Musée de Limoges.

Assiette à bord festonné, décor polychrome, de style pseudo-chinois, genre de Rouen. Musée de Limoges.

Sous deux petits pots couverts, cylindriques, avec fruits formant bouton sur le couvercle. Décor chinois polychrome rehaussé d'or. Musée de Limoges.

LODI

(1764).

Dans M. Fortnum nous trouvons ces deux marques provenant de la collection Reynolds.

L'une d'elles nous donne l'époque de la pleine activité de la fabrique.

M
Lodi 1764

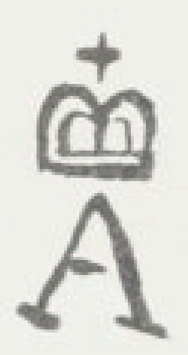
Lod.
M.

Quand nous aurons dit que ses produits ressemblent à ceux de Trévise, qu'ils se rapprochent aussi de ceux de Sassuolo, où travailla longtemps Ignace Cavazzutti, qui vint plus tard diriger la fabrique de Lodi, nous ne pourrons plus rien ajouter à l'histoire pour ainsi dire inconnue de cette manufacture.

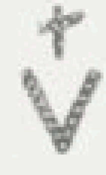
VINEUF

(1770).

Nous terminerons notre étude par cette fabrique de porcelaine, la dernière fondée au dix-huitième siècle, mais intéressante cependant par ses produits. Nous ne faisons que soupçonner chez elle l'existence de la porcelaine tendre, ce sont surtout des pâtes dures que nous a laissées le D. Gioanetti, son fondateur, en 1770.



Marque donnée par Greslon comme étant de la période de Gioanetti.



Sous une théière ovoïde, à couvercle bombé, décoré en camaïeu bleu. Musée de Limoges.

Petite cafetière à décor polychrome. Musée de Limoges.

MARQUES

DES PRINCIPALES COLLECTIONS.

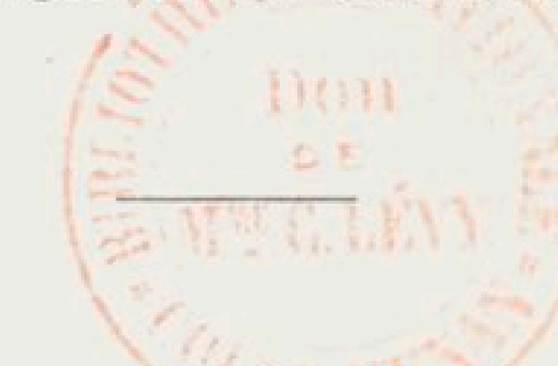


TABLE DES MATIÈRES.

A

B

C

G

H

I

J

L

M

N

P

R

S

T

U

V

X

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE
DON
DE
Mme C. LÉVY
COLLon RENAN

Z

A LA MÊME LIBRAIRIE

LES CÉRAMIQUES DE LA GRÈCE PROPRE

Par A. DUMONT et J. CHAPLAIN

2 FASCICULES VASES PEINTS

Chaque fascicule............................ 20 fr.

LA CÉRAMIQUE JAPONAISE

Par AUDSLEY et BOWES

40 planches en couleur, 23 en autotypie........ 500 fr.

Le même ouvrage (petite édition).......... 50 fr.

LES

TERRES CUITES GRECQUES FUNÈBRES

Par PROSPER BIARDOT

Un vol. in-folio avec 54 planches.............. 150 fr.

Typographie Firmin-Didot. — Mesnil (Eure).






BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE FRANCE
3 7531 04611229 9